



La dualité ' interieur-exterieur ' dans le travail de l'acteur a la lumière de la psychologie phénoménologique de Jean-Paul Sartre

Luciana Cesconetto Fernandes da Silva

► To cite this version:

Luciana Cesconetto Fernandes da Silva. La dualité ' interieur-exterieur ' dans le travail de l'acteur a la lumière de la psychologie phénoménologique de Jean-Paul Sartre. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030007 . tel-01334733

HAL Id: tel-01334733

<https://theses.hal.science/tel-01334733>

Submitted on 21 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

**ÉCOLE DOCTORALE ARTS ET MÉDIAS
INSTITUT D'ÉTUDES THÉÂTRALES**

**Thèse présentée par Luciana Cesconetto Fernandes da Silva en vue de l'obtention
du Doctorat Études Théâtrales (Discipline : Théâtre et Arts du Spectacle)**

**LA DUALITÉ « INTÉRIEUR – EXTÉRIEUR » DANS LE TRAVAIL DE
L'ACTEUR À LA LUMIÈRE DE LA PSYCHOLOGIE
PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE JEAN-PAUL SARTRE.**

**Thèse dirigée par
Monsieur le Professeur Jean-Pierre Ryngaert
(Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)**

Jury :

Monsieur le Professeur Jean-Pierre Ryngaert

Madame le Professeur Marie-Christine Autant-Mathieu

Monsieur le Professeur Jean-Louis Besson

Monsieur le Professeur Gérard Lieber

Résumé

Cette recherche traite de la dualité intérieur-extérieur présente dans les théories sur le travail de l'acteur. Nous avons d'abord constaté d'une manière empirique que l'utilisation de cette dualité ne permettait pas de clarifier le travail de l'acteur. Nous avons ensuite recherché la présence de cette dualité - et ses conséquences - dans les théories théâtrales ; nous avons aussi recherché l'intérêt – ou non – du dépassement de cette notion dans les théories de l'acteur. La première partie de ce mémoire est consacrée à l'étude de cette dualité dans les bases théoriques de dramaturges - pédagogues importants du début du XX^{ème} siècle : Stanislavski, Copeau et Jouvet. Dans la seconde partie nous analysons les critiques adressées à cette dualité par Meyerhold et Brecht. Pour ces derniers, l'intériorisation du travail induit chez l'acteur une perturbation psychologique (ce que Meyerhold appelle la « neurasthénie »), son aliénation et finalement la mort de l'art. Après avoir confirmé la nécessité du dépassement de la dualité en question, nous prenons en compte les théories de Sartre sur la personnalité, l'émotion, l'imaginaire et l'imagination pour clarifier en d'autres termes le travail de l'acteur, laissant de côté la métaphysique de l'esprit et de la matière.

Mots clés : acteur ; travail de l'acteur ; formation de l'acteur ; dualité intérieur-extérieur ; psychologie existentialiste.

Abstract

This research deals with the question of the interior-exterior duality as found in theories about the actor's work. First of all, we noticed, in an empirical way, that the use of this duality does not allow to make clear the actor's work. Then, we looked for the presence of this duality – and its consequences – in theatrical theories; we also searched for the benefit – or not – of transcending this notion in theories of acting. The first part of this dissertation is devoted to a study of this duality in the theoretical fundamentals of playwrights/teachers of the early 20th century: Stanislavsky, Copeau and Jouvet. In the second part we analyze the critics addressed to this duality by Meyerhold and Brecht. Basically, these playwrights stressed that internalization of the actor's work leads to his psychological disturbance (called “neurasthenia” by Meyerhold), his alienation and, eventually, the death of art. . Once confirmed the need of transcending this questioned duality, we take into account the theories developed by Sartre about personality, emotion, imaginary and imagination in order to clarify in other words the actor's work, leaving out metaphysics of mind and matter.

Keywords: actor; actor's work; actor formation; interior-exterior duality; existentialist psychology.

Remerciements

Pour réaliser cette recherche j'ai compté sur quelques personnes spéciales. Je remercie affectueusement mes parents, Odair Gercino da Silva et Zuleide Cesconetto F. da Silva pour l'encouragement de tous les jours et pour le soutien financier qui m'a permis de réaliser cette recherche ; je remercie également Simone, Charles, Carlota et Helena ; Michel et Michèle Guilloton, pour leur aide inlassable dans la traduction et la révision de textes ; Patricia Zanini ; Leela Alaniz ; Jane Lucia dos Santos ; Marcos de Melo ; Jurema Chagas ; Janaina Amorim ; Daniela De Toni ; Lia Canola Teixeira ; Mme Claude Chauvineau, conservateur de la bibliothèque Gaston Baty ; le professeur José Ronaldo Faleiro, qui a toujours suivi, lu et discuté avec beaucoup d'intérêt ce travail ; le professeur Pedro Bertolino, qui m'a accompagnée dans l'étude des théories sartriennes ; Marie-Christine Autant-Mathieu, directeur de recherches au CNRS, pour son écoute patiente, son enthousiasme pour le sujet et pour m'avoir confrontée à d'importantes questions. Je remercie particulièrement le professeur Jean-Pierre Ryngaert, pour avoir accepté ce projet avec grande confiance et avoir dirigé cette recherche de façon si rigoureuse. Finalement je remercie l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, dans laquelle il m'a été possible de réaliser ce travail.

A mon père qui m'a appris à aimer la recherche,
et à ma mère qui m'a encouragée à devenir comédienne.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	10
1. <i>Le sujet</i>	10
2. <i>Fondements théoriques</i>	14
2.1. La connaissance en tant que production humaine	14
2.2. Diversité des connaissances et des vérités	15
2.2.1. La connaissance scientifique/ la mentalité scientifique.....	16
2.2.2. La connaissance métaphysique / la mentalité métaphysique.....	16
2.2.3. La connaissance religieuse/ la mentalité religieuse.....	18
2.3. La psychologie phénoménologique de Sartre	18
3. <i>Méthodologie</i>	21
 PREMIÈRE PARTIE 	
LES PÉDAGOGIES FORMULÉES DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^{ÈME} SIÈCLE ET LEURS FONDEMENTS THÉORIQUES	25
CHAPITRE I	29
FONDEMENTS THEORIQUES DE LA PEDAGOGIE DE L'ACTEUR ELABOREE PAR CONSTANTIN STANISLAVSKI.....	29
1. <i>Brève biographie et contextualisation historique</i>	29
2. <i>Analyse de la première phase du travail de Stanislavski</i>	36
3. <i>Analyse de la deuxième phase du travail de Stanislavski</i>	53
CHAPITRE II	61
BASES THEORIQUES DE LA PEDAGOGIE DE L'ACTEUR ELABOREE PAR JACQUES COPEAU.....	61
1. <i>Brève biographie et contextualisation historique</i>	61
2. <i>Théorie théâtrale et base théorique</i>	63
CHAPITRE III.....	83
BASES THEORIQUES DE LA PEDAGOGIE DE L'ACTEUR ELABOREE PAR LOUIS JOUVET	83
1. <i>Biographie sommaire de Juvet</i>	83
2. <i>Théorie théâtrale et base théorique</i>	84
2. 1. Première étape du travail de l'acteur : se vider de soi-même.....	89
2. 2. Deuxième étape du travail de l'acteur : recevoir le personnage	91
2. 3. Troisième étape du travail de l'acteur : retour à soi-même	96
 DEUXIÈME PARTIE 	
CRITIQUES À LA DUALITÉ INTÉRIEUR-EXTÉRIEUR DANS LES PEDAGOGIES POUR FORMER L'ACTEUR	106

CHAPITRE I.....	107
CRITIQUES DE LA SUBJECTIVISATION DU TRAVAIL DE L'ACTEUR CONTENUES DANS LA THEORIE DU THEATRE DE VSEVOLOD MEYERHOLD	107
1. <i>Biographie sommaire de Meyerhold</i>	107
3. <i>Critiques adressées au subjectivisme dans le travail de l'acteur</i>	118
4. <i>Critiques adressées au formalisme dans le travail de l'acteur</i>	127
CHAPITRE II	129
CRITIQUES DE LA SUBJECTIVISATION DU TRAVAIL DE L'ACTEUR CONTENUES DANS LA THEORIE DU THEATRE DE BERTOLT BRECHT.....	129

TROISIÈME PARTIE

LA DUALITÉ INTÉRIEUR-EXTÉRIEUR ÉCLAIRÉE PAR LA PSYCHOLOGIE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE JEAN-PAUL SARTRE	147
1. <i>Problèmes créés par le recours à la dualité intérieur-extérieur dans le travail de l'acteur</i>	147
2. <i>Biographie sommaire de Sartre.</i>	154
CHAPITRE I.....	156
SARTRE ET LA CRITIQUE DU MANICHEISME	156
CHAPITRE II	165
THEORIE DE LA PERSONNALITE	165
1. <i>Critique des théories existantes</i>	166
2. <i>Ontologie de la conscience</i>	169
3. <i>Niveaux (ou types) de Conscience</i>	172
3.1. <i>La Conscience préreflexive ou non-réflexive</i>	172
3.1.1. <i>Conscience perceptive (percevoir)</i>	173
3.1.2. <i>Conscience imageante (imaginer)</i>	173
3. 2. <i>Conscience Réflexive</i>	174
3.2.2. <i>Conscience Réflexive Critique</i>	175
4. <i>Formes de consciences</i>	176
4.1. <i>Conscience du premier degré ou irréfléchié</i>	176
4.2. <i>Conscience du deuxième degré ou réfléchié</i>	177
5. <i>L'unification de la conscience</i>	178
6. <i>La constitution de l'Ego</i>	179
6.1. <i>Expérience d'attraction et de répulsion</i>	180
6.2. <i>États</i>	182
6.3. <i>Actions</i>	183
6.4. <i>Qualités</i>	185
6.5. <i>L'Ego comme pôle transcendant</i>	186
6.6. <i>La création continue de l'Ego par la conscience</i>	187
7. <i>Le corps peut être saisi abstraitement ou concrètement</i>	188

7.1. Le corps peut être objet de conscience.....	188
7.2. Le corps peut être l'expérimentation immédiate de notre être	189
8. <i>Le Projet et le Désir d'être</i>	189
9. <i>Savoir-être</i>	191
Définition et construction du savoir-être.....	191
CHAPITRE III	194
LE TRAVAIL DE L'ACTEUR ECLAIRE PAR LA THEORIE DE LA PERSONNALITE	194
1. <i>Démarquer et observer l'objet</i>	194
2. <i>Le désir d'être acteur</i>	196
3. <i>La relation acteur-personnage</i>	200
3.1. La créativité et la spontanéité dans le travail de l'acteur.....	206
3.2. A propos des difficultés de Jouvet.....	208
4. <i>La relation de l'acteur avec son corps</i>	212
5. <i>La présence</i>	214
CHAPITRE IV	216
THEORIE DE L'IMAGINAIRE ET DE L'IMAGINATION	216
1. <i>Imaginaire : condition pour l'imagination</i>	216
1.1. Monde objectif : ensemble de choses et imaginaire.....	216
1. 2. Imaginaire et imagination	217
1.2.1. Force psychique	218
1.2.2. L'imaginaire hypnagogique	219
1. 3. Ce qui engendre l'imaginaire	219
1. 4. Comment l'imaginaire est-il produit ?	220
1.4.1. Le fait psychologique est virtuel/ le fait anthropologique est matériel.....	222
1.4.2. Les faits psychologiques sont probables	223
1.4.3. On peut observer l'atmosphère humaine et prévoir des « probabilités ».....	223
1.4.4. Les choses nous apportent le passé, le futur, les autres.....	225
1. 5. L'imaginaire d'une époque/ d'un peuple	225
1. 6. La force noématique	227
<i>Analogon physique et analogon affectif</i>	228
1.7. L'élaboration réflexive	229
1. 8. Le sociologique.....	230
1.8.1. En quoi consiste le sociologique.....	230
1. 8.2. La Réciprocité d'être	232
2. <i>L'image</i>	234
2.1. Caractéristiques de l'image.....	234
2.1.2. L'image est une conscience	235
2.1.2. Le phénomène de quasi-observation.....	236
2.1.3. La conscience imageante pose son objet comme un néant.....	237
2.1.4. La spontanéité.....	237
2.2. la famille de l'image	238
2.2.1. Image, portrait, caricature	238
2.2.2. Du signe à l'image : la conscience des imitations.....	239

CHAPITRE V	241
THEORIE DE L'EMOTION	241
1. <i>Le phénomène de l'émotion : la théorie anthropologique des émotions</i>	242
1.1. L'émotion est un fait concret, psychophysique.....	242
1.2. Le phénomène émotion est singulier-universel.....	243
1.3. Conditions pour la survenue de l'émotion	244
1.3.1. Croyance.....	244
1.3.2. Spontanéité	245
1.3.3. Dégradation du savoir-être.....	246
1.3.4. Affectation noématique.....	246
1.3.5. L'expérimentation psychophysique d'être	249
1.3.6. L'anticipation psychophysique d'être	250
1.4. Emotion réactive et émotion hypnagogique.....	250
1.5. Se trouver dans la régularité anthropologique : être mêlé aux autres.....	251
1.6. Rationalité.....	251
1.7. Les émotions articulent le sociologique.....	253
2. <i>L'émotion vraie</i>	254
2.1. L'émotion positive (désinhibante).....	255
2.2. L'émotion négative (inhibante).....	255
3. <i>La fausse émotion</i>	257
CHAPITRE VI.....	260
COMPREHENSION DU TRAVAIL DE L'ACTEUR A PARTIR DES THEORIES DE L'IMAGINATION, DE	
L'IMAGINAIRE ET DE L'EMOTION	260
2. <i>L'émotion qui se donne sur scène est une émotion imaginaire</i>	265
3. <i>S'irréaliser dans le personnage implique une croyance</i>	272
 CONCLUSION	 276
ANNEXES	289
<i>Annexe I - Description ontologique du phénomène de la perception</i>	290
<i>Annexe II – Processus de formation du savoir-être</i>	297
<i>Annexe III – Processus évolutif de la personnalité humaine</i>	299
<i>Annexe IV – Description ontologique du sociologique</i>	300
<i>Annexe V – Description ontologique des consciences primaires</i>	301
<i>Annexe VI – Constitution de la phénoménologie de Husserl et de Heidegger</i>	302
<i>Annexe VII – Vérification scientifique de la circularité métaphysique</i>	307
<i>Annexe VIII: Processus de génération du savoir-être</i>	308
 BIBLIOGRAPHIE	 309

INTRODUCTION

1. Le sujet

Enseignante au Brésil dans le cursus de formation de professeurs de théâtre à l'Université de l'Etat de Santa Catarina (UDESC)¹, j'ai été confrontée à certaines questions des étudiants qui m'ont conduite à m'interroger sur le travail et la formation de l'acteur. La première question dont je me souviens m'a été posée par une étudiante à propos de l'élaboration d'une action : elle me demandait s'il fallait « travailler avec l'intérieur ». Je ne savais vraiment pas quoi lui répondre. Dans une autre occasion une étudiante est venue discuter avec moi lors d'un cours d'interprétation (sur les propos de Stanislavski) : son professeur lui avait demandé de chercher la séduction « dans son intérieur ». Celui-ci lui avait conseillé de ne pas avoir peur de chercher, de ne pas avoir peur de la séduction cachée. Elle se plaignait : « si je ne trouve pas cette séduction dans mon intériorité, c'est parce que je ne suis pas assez courageuse, c'est parce que je n'ose pas toucher à ça ? ». Cette démarche pédagogique ne l'avait pas convaincue.

A ce moment-là, j'étudiais déjà la psychologie existentialiste avec le professeur Pedro BERTOLINO² dans le cadre du Cours de Psychologie Existentialiste du « Núcleo Castor ». Je pouvais identifier des fondements de psychanalyse dans ces orientations basées sur l'approche de Stanislavski, ainsi que des fondements comportementalistes dans les approches proposées par Meyerhold. Mais je ne pouvais pas encore expliquer ni proposer une autre possibilité pour le travail de l'acteur à partir de la connaissance que j'étais en train d'acquérir. En tout cas, il ne m'était plus possible d'affirmer qu'il fallait « travailler avec l'intérieur », « aller de l'intérieur vers l'extérieur » ou « de l'extérieur vers l'intérieur ».

¹ La Loi N° 9.394 du 20 décembre 1996 qui établit les directives et bases de l'éducation nationale brésilienne, prévoit l'enseignement obligatoire des arts (y compris le théâtre) à l'école primaire et dans le secondaire. Il faut préciser ici qu'un enseignant ne peut donner un enseignement artistique que s'il a reçu une formation universitaire spécialisée ; en conformité avec la loi, il ne pourra enseigner que dans son domaine artistique particulier.

² Le Professeur Pedro BERTOLINO est philosophe, épistémologiste et spécialiste des théories de Sartre. Il a enseigné à l'Université Fédérale de Santa Catarina (UFSC – Florianópolis/Brésil) et en 1985 il a fondé le *Núcleo Castor* à Florianópolis (Brésil), dans lequel s'insèrent le Cours et la Formation en Psychologie Existentialiste. Pour mieux connaître les activités de cette organisation, il est possible de visiter le site : www.nucleocastor.org.br.

J'ai suivi le Cours de Psychologie Existentialiste pendant mon Master, réalisé à l'UDESC au cours des années 1999-2001, pour mieux comprendre en quoi consistait la connaissance scientifique et la méthodologie scientifique pour mener ma recherche qui portait sur le masque neutre dans la formation de l'acteur. Au long de cette recherche j'ai étudié les théories sur le masque neutre et je les ai confrontées avec des pratiques réalisées au Brésil. Tant sur les théories que sur les pratiques j'ai constaté tout un rapport mystique lié à l'utilisation de ce masque. J'ai constaté que ce mysticisme handicapait les élèves, plus qu'il ne les aidait à tirer profit de cette pratique. Une autre observation que j'ai faite au cours de ce Master c'est que le mysticisme mélangé au théâtre (dans le cas présent, la pratique du masque neutre) faisait obstacle à la diffusion de la connaissance qui, en quelque sorte, restait le privilège d'un groupe d'élus. J'ai découvert qu'un certain « maître » de masque, respecté comme tel, était rapidement devenu « maître », avec une connotation mystique par allusion aux « maîtres orientaux ». En fin de compte, j'ai démontré dans ma recherche que la « sacralisation du masque » n'aidait ni les élèves ni les enseignants.

Depuis, je me suis rendu compte que le mysticisme, la sacralisation du théâtre et de l'acteur étaient aussi présents chez Eugénio Barba comme chez beaucoup d'autres directeurs-pédagogues de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Cette évidence s'imposait d'elle même chaque fois que j'abordais une nouvelle théorie.

En plus des questions précédentes, d'autres questions, posées par des étudiants ou par moi même sur l'expérience de l'acteur, m'ont mené à poser le problème suivant : comment mieux expliquer à l'étudiant-acteur la relation avec l'émotion, l'imaginaire, la relation avec son propre corps, la relation avec le personnage? Est-il convenable de mener un travail qui engage toutes ces questions (avec des élèves d'un cours universitaire qui forme des enseignants de théâtre) à partir de théories qui supposent la sacralisation du théâtre, la recherche ou la libération d'une intériorité (que ce soit l'âme, l'inconscient, l'énergie intérieure, les pulsions intérieures)? Les grandes théories théâtrales prennent en compte différentes études sur la personnalité dans le propos de rendre plus claire l'expérience de l'acteur. Cependant cela reste insuffisant, car ces

théories n'arrivent pas à répondre aux questions les plus fondamentales sur le travail de l'acteur.

Partant de cette constatation, le besoin d'éclaircir ces questions a occupé mon esprit. J'ai dû réduire l'univers, recentrer la problématique pour commencer à la développer dans le cadre du DEA en 2002/2003. C'est ainsi que je suis arrivée à la notion de dualité « intérieur-extérieur », qui est, selon moi, la clé permettant de résoudre ensuite les autres points.

La plupart des théories sur le travail de l'acteur reposent sur une dualité, sur une notion qui oppose l'extérieur (le corps) et l'intérieur (inconscient, âme, esprit, pensée, énergie). Qu'il s'agisse de Stanislavski, Grotowski, Copeau, Juvet ou d'autres, on retrouve souvent une notion de personnalité qui soutient leur théorie sur l'acteur et qui a pour base cette dualité. Ces fondements théoriques ont obligatoirement des conséquences pour le travail de l'acteur en particulier, pour le théâtre en général mais aussi pour l'acteur lui-même.

Il me fallait pourtant travailler cette question scientifiquement. Pour cela, je devais vérifier les bases théoriques utilisées par un certain nombre de directeurs-pédagogues, suivre l'évolution de ces bases au cours du temps ; identifier les éventuelles critiques adressées à ces fondements théoriques pour, enfin, proposer une solution possible.

« Une solution possible » n'est pas une « vérité absolue » mais une vérité possible, dans ce cas une vérité qui résulte d'une investigation scientifique à partir de la psychologie sartrienne. Avant de traiter des fondements théoriques de la recherche il nous est important de registrer qu'il est difficile d'aborder ses théories en France.

Cohen-Solal, dans ses études, essaye de comprendre pourquoi Sartre a été si vite oublié et même rejeté en France, alors qu'à l'étranger son œuvre a continué d'être étudiée et ses théories appliquées, y compris dans des domaines scientifiques :

« Le 22 juin 2004, dans le grand amphithéâtre de l'Université Paris VIII, deux philosophes venus d'ailleurs, Antanas Mockus et Cornel West, reçoivent leur diplôme

de docteur *honoris cau sa* des mains du président Pierre Lunel. Le premier, de nationalité colombienne, est l'ancien doyen de l'Université devenu maire de Bogota ; l'autre, né aux États –Unis, où il enseigne à l'Université de Princeton, est l'un des penseurs les plus charismatiques de la communauté afro-américaine. Dans leur discours d'acceptation, tous deux se réfèrent à Sartre de manière naturelle et nécessaire : Mockus, à partir de la nouvelle interdépendance culturelle ; West, à partir de l'ère post-coloniale. Deux directions que Sartre avait esquissées, puis pensées avant tout autre. Pour ces deux philosophes, comme pour de nombreux intellectuels de par le monde, Sartre constitue une référence quotidienne (...). Pourtant, tel n'est pas le cas en France. Si j'ai choisi d'ouvrir cet ouvrage par une scène de cet ordre, c'est que je me suis souvent interrogée sur l'étrange écart dans la réception de l'œuvre sartrienne en France et à l'étranger : longtemps frappée d'anathème chez nous, référence obligée ailleurs »³.

A notre tour si nous prenons le parti de souligner cette situation, cet écart entre la perception de Sartre en France et à l'étranger, c'est pour essayer de sensibiliser les universitaires français à propos de l'utilisation de la psychologie sartrienne dans ce travail. Tout au long de cette recherche, ce qui nous a le plus impressionné c'est la réticence de certains intellectuels à concevoir une recherche contemporaine basée sur les théories sartriennes. Mis à part notre directeur de recherche qui, dès le premier contact avec ce projet nous a affirmé « c'est original », nous nous sommes continuellement entendu répondre que Sartre « c'est ancien, c'est déjà dépassé...il y en a d'autres qui sont venus après lui... ». Il est même arrivé qu'un professeur, croyant que nous, brésiliens, étions juste en train de découvrir Sartre, nous proposa d'utiliser Merleau Ponty comme référence théorique. « Ce serait une opportunité de le présenter dans votre pays », nous a-t-il expliqué. À l'occasion nous n'avons pas eu la possibilité de répondre que nous, au Brésil, n'étions pas juste en train de découvrir Sartre et que nous avions aussi des spécialistes de Merleau Ponty. Si nous avons opté pour les théories Sartriennes, c'est parce que chez nous ses théories n'ont pas été abandonnées. Elles sont étudiées, développées et, à Florianopolis (Sud du Brésil) plus particulièrement, appliquées pour comprendre et intervenir sur la personnalité. Les résultats des recherches et des travaux de psychotérapie conclus y sont exposés régulièrement dans des Colloques ouverts au public.

Sartre a-t-il été rejeté et abandonné en France parce qu'il n'a pas été professeur dans une grande Université parisienne? Ou l'a-t-il été en raison de ses positions politiques? Ou de son mode de vie ? A-t-il été rejeté en France parce qu'il est allé voir ce qui se passait dans les autres pays du monde tandis que la tradition française

³ Annie COHEN-SOLAL, *Jean-Paul Sartre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005, p. 5.

colonialiste persistait à vouloir éclairer le monde? Nous ne connaissons pas la réponse exacte, mais il faut bien reconnaître que cet abandon existe. Il n'est pas apprécié en France et cet abandon fait partie de sa biographie posthume comme du contexte historique, passé et présent.

2. Fondements théoriques

Dans le but de réaliser cette recherche, j'avais besoin, avant tout, d'approfondir mes connaissances scientifiques, ayant reçu une formation essentiellement artistique. C'est ainsi que j'ai fait connaissance avec l'épistémologie, science qui étudie la problématique de la connaissance, et qui se propose de classer les catégories de connaissances produites par l'homme, les différentes sortes de vérités qui en résultent, et les services que ces connaissances procurent à l'humanité. Grâce à cet outil, j'ai pu comprendre les différences entre les diverses productions de connaissance, par exemple scientifique, métaphysique, ou théologique. Il se trouve que mon travail aborde ces différents types de connaissances; il m'apparaît donc nécessaire, dans les pages qui suivent, d'explicitier ces outils théoriques pour que le lecteur puisse comprendre clairement la signification de chaque terme spécifique utilisé dans la présente recherche.

2.1. La connaissance en tant que production humaine

La connaissance est un phénomène anthropologique, en d'autres termes il s'agit d'une production humaine. C'est quelque chose que l'homme fait, et non quelque chose qui arrive à l'homme. La connaissance est un outil que l'homme construit dans le but de l'action, pour résoudre des problèmes de relations avec le monde, avec les choses, par exemple : avec Dieu, le passé, la cité, la maladie. Comme il s'agit d'une production humaine, la connaissance peut être enregistrée, enseignée et apprise. La connaissance ne consiste pas à trouver la « pierre philosophale », mais plutôt à comprendre un problème pour agir en conséquence. La connaissance ne résulte pas d'un processus de réduction de vérités en d'autres vérités, mais plutôt d'un processus d'interrogation du monde par l'homme dans le but d'une élaboration réflexive au sujet de cette investigation que lui-même a produite. Par exemple dès que l'homme voulut dominer le feu, il s'employa à

produire une connaissance spécifique dans ce but. En aucune manière il s'agit de quelque chose qui lui est advenu d'une manière fortuite et involontaire. Au contraire, l'homme a dû s'efforcer à produire cette connaissance, la connaissance nécessaire à la production du feu.

2.2. Diversité des connaissances et des vérités

Au cours de son histoire, l'humanité n'a cessé d'accumuler des connaissances. L'homme a produit plusieurs catégories de connaissances qui se distinguent les unes des autres car elles procèdent de principes différents, de méthodologies différentes, et qui sont mutuellement irréductibles.

Aussi, l'histoire est jalonnée de luttes et d'affrontements conduisant à la domination par tel ou tel type de connaissance. Par exemple, la théologie chrétienne a bâti un système de connaissance du monde propre à réglementer les agissements des êtres humains. Durant de nombreux siècles, l'Eglise a rejeté toute autre forme de production de connaissance et même tout autre connaissance religieuse. Ainsi, toute personne était confrontée à cette alternative : connaître le monde en accord avec la théologie chrétienne et obtenir la salvation divine, ou bien connaître le monde d'une autre manière et se voir rejeté par Dieu. Dans cette seconde éventualité, et en accord avec l'idéologie chrétienne, la personne pouvait être soupçonnée de possession démoniaque avec le risque d'être conduite au bûcher.

D'un autre côté certains scientifiques ont également essayé d'imposer la science comme vérité absolue. Immergés dans une culture chrétienne qui avait apporté la polarité « Dieu – Monde », ils ont occupé la position opposée à l'Eglise, affirmant que l'accession à la réalité ne pouvait procéder que de la science. Ce manichéisme est toujours d'actualité : nous sommes imprégnés de la culture chrétienne qui fait partie de nous même.

Chacun de ces différents types de connaissances est spécifique à un problème particulier, tant et si bien que l'homme se porterait préjudice en choisissant un seul type

d'outil, se révélant ainsi incapable d'affronter la multiplicité des problèmes à résoudre. Cette mise au point est importante pour faire en toute responsabilité le choix de tel ou tel type de connaissance en fonction de la situation rencontrée. En vérifiant les garanties offertes par chaque type de connaissance, et de même ses limites et les risques qu'elle suppose, nous pouvons décider en toute sécurité et assumer nos choix.

2.2.1. La connaissance scientifique/ la mentalité scientifique

La vérité scientifique (ou phénoméno-logique) résulte d'une connaissance ancrée dans la matérialité de l'être, se construit et se valide à partir de l'observation empirique d'un « phénomène ». Un phénomène consiste en un ensemble d'événements liés les uns aux autres. Pour obtenir une connaissance scientifique, il faut que le phénomène soit soumis à une vérification en accord avec une méthode spécifique, la méthode scientifique, qui observe le phénomène en tant qu'indicatif de lui même.

La connaissance scientifique s'est développée en l'Occident à partir du XVI^{ème} siècle. Cette connaissance est utilisée pour résoudre des problèmes complexes qui comportent - et requièrent - une intervention scientifique, ou en d'autres termes, des problèmes qui ne peuvent être résolus par d'autres types de connaissances. Les connaissances scientifiques sont responsables par le surgissement d'une mentalité scientifique.

2.2.2. La connaissance métaphysique / la mentalité métaphysique

Tout au long de ce mémoire nous rencontrerons de nombreuses références à la « Métaphysique ». De fait, il existe une multitude de définitions de ce terme, que ce soit dans les dictionnaires de philosophie ou dans les commentaires données par les philosophes. Pour éviter toute confusion chez le lecteur, je donne la définition dont je tiendrai compte par la suite.

La vérité métaphysique résulte d'une connaissance métaphysique dont l'origine se trouve dans l'interprétation des faits. La connaissance métaphysique se garantit sur la croyance profane : il y a la physique mais il y a quelque chose qui gouverne la nature.

Ce qui se déroule sur le plan physique est donc la manifestation d'un évènement qui intervient dans un lieu sans rapport avec le monde matériel. Ce qui arrive sur le plan physique est un message en provenance de ce qui arrive dans un autre endroit. La notion de « métaphysique » que j'utiliserai n'est tout de même pas éloignée de la définition commune aux dictionnaires de philosophie que j'ai consultés :

« Le terme vient du titre (*meta ta phusika*) donné par Andronicus de Rhodes (1^{er} siècle av. J.C.) à l'ouvrage d'Aristote qui vient *après* la *Physique* – appelé aujourd'hui *Métaphysique* (cette orthographe ne fait son apparition qu'au Moyen Âge, et le préfixe *meta* change donc de sens pour désigner également ce qui se trouve *au-delà* de la physique »⁴

Les grecs ont voulu arriver à cette « meta » à travers un chemin non religieux mais laïque. Ils se sont mis à faire des déductions logiques : un processus de discussions sur des vérités qui résultent d'autres vérités et qui, à la fin, pour tenir debout, devraient faire appel à une vérité première qu'on devrait y croire. Un exemple de cette vérité première et le moteur d'Aristote, qui bouge tout, sans être bougé par rien et qui expliquerait le dualisme acte-puissance. La connaissance métaphysique est responsable par le surgissement de la mentalité métaphysique.

J'observe que l'art en général et le théâtre en particulier sont très souvent imprégnés de connaissances métaphysiques. Augusto Boal (homme de théâtre qui a développé la théorie du théâtre de l'opprimé) a déclaré dans un discours donné à Londrina (Etat du Paraná, Brésil) en 1990, que « le théâtre est pour l'homme l'un des moyens d'atteindre son inconscient », ajoutant que le rêve constituait une autre voie. Donc, selon Boal, ce que les acteurs font au théâtre est une révélation de l'inconscient et de l'inaccessible. Il affirme que ce qui arrive en un certain endroit (la scène) est en fait la manifestation de quelque chose qui arrive dans un endroit différent (l'inconscient). Cela est un exemple de connaissance métaphysique à la base de la compréhension du travail de l'acteur.

⁴ Gerard DUROZOI; André ROUSSEL. *Dicionário de filosofia* [Dictionnaire de philosophie], 2^{ème} édition, Campinas: Papirus, 1996.

2.2.3. La connaissance religieuse/ la mentalité religieuse

La vérité religieuse résulte d'une connaissance religieuse dont l'origine se trouve dans la révélation divine. Les connaissances religieuses constituent des mentalités religieuses. Cette mentalité implique aussi la croyance, mais la croyance sacrée. L'orientation du comportement des hommes, de leurs valeurs, se donne à partir de l'interprétation de la parole de Dieu qui a été révélée à un humain : le prophète.

2.3. La psychologie phénoménologique de Sartre

Lorsque j'ai étudié la théorie de la personnalité de Jean-Paul Sartre dans le cadre du Cours de Psychologie Existentialiste du «Núcleo Castor», j'ai remarqué qu'elle pourrait apporter des contributions à la pédagogie théâtrale, puisque son application par des psychologues et pédagogues, afin de connaître et d'intervenir sur le phénomène humain est à l'origine de changements positifs dans ces champs professionnels. Notamment certains pédagogues spécialistes en théâtre se montrent particulièrement intéressés par cette théorie. J'expliquerai de façon synthétique le chemin parcouru par Sartre pour signaler la direction de ma recherche et ainsi éclairer la nécessité du travail que j'ai mené.

Cherchant à construire une connaissance scientifique de la personnalité afin de créer un instrument pour intervenir sur le phénomène, Jean-Paul Sartre a constaté qu'on ne disposait pas encore d'une ontologie scientifique pour comprendre l'être. L'ontologie disponible alors était de nature métaphysique. Ne pouvant pas partir d'une ontologie métaphysique pour construire une psychologie scientifique, il a dû d'abord construire une ontologie sur des bases scientifiques. C'est à ce moment-là qu'il a pu vérifier la question de la dualité « intérieur-extérieur » présente dans l'ontologie métaphysique. Il a remarqué que cette dualité se trouve, tout comme d'autres, présente dans la pensée moderne et procède de la métaphysique élaborée par les grecs.

Avant Sartre, Husserl avait déjà essayé de trouver le chemin de la science pour penser la philosophie. Pour ce faire, il savait qu'il devrait éliminer les dualismes,

réduire l'existant à la série d'apparitions qui le manifestent⁵ pour échapper à l'interprétation, caractéristique de la métaphysique. Sartre a noté que Husserl avait réussi à éliminer les dualismes mais avait fini par les remplacer par un autre : celui du fini-infini. Ce nouveau dualisme a réintroduit le dualisme « être-paraître » et a maintenu la pensée moderne sur des bases métaphysiques.

Husserl a réintroduit le dualisme « être-paraître » car, selon Sartre, il s'est trompé sur la signification de la relation « singulier- universel ». Il a compris que l'être du phénomène, c'est à dire, le cosmos en général, est autre chose que cette partie du cosmos à laquelle nous avons accès. En partant de cette idée, il a formulé sa théorie et finalement est arrivé à la conclusion selon laquelle la connaissance des choses, la vérité, serait garantie par « la conscience transcendantale », le « moi pur », ce qui serait possible grâce à la « perception interne ». En somme, la connaissance existerait a priori. Si tout vient du « moi-pur » (cette conscience transcendantale), tout serait déterminé mentalement, y compris la connaissance⁶. Cette rationalité appelée « déterminisme mental » est le fondement de la psychanalyse : elle essaye de découvrir ce qui est déterminé et occulte dans l'inconscient⁷.

En essayant alors de construire une ontologie scientifique, Sartre a dû d'abord vérifier l'ontologie construite par Husserl, pour ensuite trouver le point où il s'était trompé et finalement défaire ce « nœud ». Si Husserl affirmait que la connaissance venait du « moi-pur », de la « perception »⁸, Sartre devait analyser le phénomène de la perception pour voir si la connaissance pourrait s'y baser. Cette vérification se trouve dans *L'être et le néant*.

⁵ Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant*, Paris : Gallimard, 1943, p. 11.

⁶ Voir annexe VI: Constitution de la phénoménologie de Husserl et Heidegger (Radicalisation du Platonisme Cartésien)

⁷ On n'a pas besoin d'aller très loin pour constater la présence de cette compréhension de l'être humain dans le domaine du théâtre. Pour citer quelques exemples, Vitez affirmait que le travail de l'acteur consiste à libérer les valeurs de l'inconscient (Patrice PAVIS, « Copeau , mode d'emploi », p. 158 – 169 in : Copeau l'éveilleur : textes réunis par Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, Lecture : Bouffonneries, 1995, p. 162); Stanislavski, pendant longtemps, recourait à la notion d'inconscient pour travailler la mémoire affective; dans son dictionnaire de théâtre, Patrice Pavis affirme que le travail du metteur en scène consiste à mettre l'inconscient sur la scène. Les psychologies qui soutiennent ces théories théâtrales ont pour fondement la notion de dualité, objet de recherche en question dans ce projet.

⁸ Avec cette élaboration Husserl remettait tout au subjectivisme et affirmait que nous ne percevons rien de plus que nos propres idées.

Sartre a ainsi conclu que le phénomène de la perception ne peut pas être la base de la connaissance. Après avoir fait l'analyse de tous les éléments qui constituent le phénomène de la perception⁹, il a pu affirmer que le fondement de la connaissance ne peut reposer que sur la conscience et les choses, c'est-à-dire, le « néant » et l'« être ». En constatant qu'il n'y a pas de dualité en ce qui concerne la conscience, que la conscience est « de » et « soi » en même temps, Sartre a démonté le « déterminisme mental » : cette conscience antérieure qui détermine tout n'existe pas, c'est à dire qu'il n'existe pas de lois a priori. Le monde n'étant pas dans notre tête nous sommes dans le monde entre les choses et les autres et nous ne pouvons pas ignorer que nous sommes en relation avec l'objet.

Pour construire une ontologie scientifique qui lui permettrait d'élaborer une psychologie scientifique Sartre a dû démonter la dualité « être-paraître » (qui est à la base d'autres dualités telles que celles de l'acte-puissance, de l'intérieur-extérieur, du fini-infini), construite par les grecs et qui était encore le fondement de toute l'ontologie de la pensée moderne. Ainsi a-t-il trouvé le chemin scientifique en mettant en œuvre une théorie de la personnalité. Avec cette connaissance Sartre a pu rompre avec la psychologie mentaliste, la psychologie des contenus de la conscience, et cela lui a aussi permis de bâtir une nouvelle psychologie qui va chercher ce qui se passe dans la relation de la personne avec les autres et avec les choses. En vérifiant que rien en nous n'est définitivement déterminé, que la conscience ne peut pas être déterminée par quoi que ce soit, Sartre a constaté qu'il n'y a pas d'essence a priori. L'existence précède donc l'essence : d'abord nous existons « corps-conscience » et après nous développons la connaissance. Le « moi » est le résultat du « corps-conscience » dans la relation avec les choses et les autres.

Cette nouvelle connaissance, une fois appropriée par la pédagogie théâtrale, pourrait engendrer une nouvelle pratique avec d'autres conséquences pour le travail de l'acteur, pour l'acteur lui-même et, en conséquence, pour le théâtre en général. Il ne s'agit pas de trouver « une vérité absolue » sur le travail de l'acteur, mais de rechercher une autre possibilité pour le comprendre, de mettre au service du pédagogue de théâtre

⁹ Voir annexe I : Description ontologique du phénomène de la perception.

un autre instrument de travail qui aura d'autres conséquences pour l'enseignement théâtral, pour l'élève-acteur et pour l'art de l'acteur.

L'explication minutieuse de la théorie de Sartre en rapport avec la personnalité, l'émotion, l'imaginaire et l'imagination sera développée dans la dernière partie de cette recherche, quand je la prendrai en compte pour éclaircir en d'autres termes le travail de l'acteur, apportant ainsi une possibilité de surpasser la dualité « intérieur – extérieur » présente dans les pédagogies pour le travail de l'acteur.

3. Méthodologie

Le premier pas de cette recherche a consisté en une vérification et une documentation sur la dualité « intérieur-extérieur » dans certaines théories théâtrales. Ensuite il a été question d'investiguer les critiques faites à la présence de cette dualité pour expliquer et conduire le travail de l'acteur. Dans un troisième moment nous avons éclairci cette notion à partir de la théorie sartrienne de la personnalité, cherchant à démontrer les contributions possibles de cette nouvelle connaissance apportées au travail de l'acteur.

Si on peut affirmer empiriquement que la dualité intérieur-extérieur est présente dans la plupart des théories théâtrales, j'ai dû limiter l'univers de la recherche pour produire une connaissance scientifique: l'investigation a été faite à partir des théories théâtrales de Constantin Stanislavski, de Jacques Copeau et celle de Louis Jouvet. Cette investigation constitue la première partie de ce travail.

J'ai choisi de travailler tout d'abord sur Copeau étant donné que j'avais déjà travaillé sur sa théorie lors de mon Master, au Brésil. Mon intérêt pour l'étude de l'action physique m'a conduit à faire une investigation sur le masque neutre, et c'est ainsi que je suis arrivée à Copeau. Cette recherche indiquait l'étape suivante. L'investigation montrait une variable présente dans les propos concernant le masque neutre : la sacralisation du masque.

J'ai continué de travailler avec le même auteur dans ma thèse de doctorat étant donnée son importance historique, l'influence de ses propos dans l'actualité et la méconnaissance de son nom en tant qu'auteur d'une pédagogie aussi féconde et de stratégies aussi efficaces pour la formation et le travail de l'acteur.

Il me fallait tout de même un univers plus vaste pour garantir l'investigation. Alors, j'ai décidé dans un premier moment de mener la recherche sur l'œuvre de ceux qui ont travaillé directement avec Copeau et qui ont été influencés par lui ou bien qui partageaient son même fondement théorique, c'est-à-dire qui partageaient le même horizon. J'ai alors choisi d'inclure l'investigation sur l'œuvre de Louis Jouvet, Étienne Decroux, Charles Dullin et Jean Dasté. Suivant l'orientation de mon directeur de recherche, en avril 2007 j'ai réduit l'univers de la recherche. Il me fallait travailler sur l'œuvre de Jacques Copeau et sur celle d'un de ses acteurs et collaborateurs : un acteur qui ait travaillé avec lui et qui soit devenu un directeur-pédagogue renommé et qui soit resté, toute sa vie durant, dans le monde du théâtre professionnel. C'est en fonction de ce critère que j'ai décidé d'étudier également l'œuvre de Louis Jouvet, que je considère, au cours de cette recherche, comme « un des successeurs de Copeau ».

J'ai mené une recherche bibliographique à partir des œuvres écrites par ces directeurs-pédagogues. En ce qui concerne la théorie théâtrale de Copeau, j'ai fait une recherche bibliographique sur les œuvres qu'il a écrites et qui abordent la question de la pratique de l'acteur au sein de la Compagnie du Vieux-Colombier et de l'école du Vieux-Colombier.

Dans le premier chapitre de la première partie je montre que cette notion de dualité qui est le thème de la recherche n'est pas une exclusivité des propos de Copeau ou de Jouvet. La littérature théâtrale nous montre que Stanislavski en est le précurseur ; l'exposition de la dualité intérieur-extérieur présente dans son œuvre se trouve donc au début de la première partie.

Dans la deuxième partie du travail je présente le résultat de la vérification des critiques faites à la dualité intérieur-extérieur. J'analyse les conséquences et, en particulier, les inconvénients de cette façon de préparer l'acteur. Il ne s'agit pas de voir

si ce problème a été résolu et comment. Il fallait montrer que la question avait été effectivement discutée. Il n'était pas non plus nécessaire de rencontrer des auteurs qui avaient fait la critique de l'œuvre des auteurs étudiés dans la première partie de la recherche. Il fallait surtout trouver des critiques ayant étudié la question de l'intériorité dans le travail de l'acteur, subjectivisation qui peut être présente dans les théories de plusieurs directeurs-pédagogues. Les critiques que j'ai rencontrées sont présentes dans l'œuvre de Bertolt Brecht et de Vsevolod Meyerhold.

La troisième partie de la recherche est dédiée au dépassement du problème trouvé. J'expose tout d'abord *L'imagination*, qui consiste en une étude où Sartre aborde les théories existantes sur l'image et montre qu'elles échouent en fonction de leur base théorique commune : le manichéisme. L'exposition de cette étude est importante parce qu'elle nous permet, par analogie, de comprendre la problématique de la persistance du manichéisme dans les théories théâtrales. Ensuite, dans un deuxième chapitre, je présente l'explication de la théorie de Sartre sur la personnalité. Dans le troisième chapitre j'élucide quelques questions relatives au travail de l'acteur à partir de la théorie de la personnalité.

Dans le quatrième chapitre j'expose la théorie de l'imaginaire et de l'imagination; dans le cinquième chapitre j'aborde la théorie des émotions. Finalement dans le sixième chapitre j'éclairci les questions du travail de l'acteur en relation avec la question de l'imaginaire et de l'émotion, toujours sans avoir recours à la dualité intérieur-extérieur.

On ne trouvera aucune information inédite dans la première comme dans la deuxième partie de la thèse. J'y montre une analyse documentée des œuvres de ces auteurs, et en particulier les fondements théoriques qui soutiennent leurs pédagogies. Je partirai donc de notions connues, d'une base consensuelle sur laquelle ne plane aucun doute. J'aurai besoin de revoir les théories théâtrales des auteurs pour y trouver les références théoriques qui soutiennent leurs idées sur l'acteur, le personnage et le travail de l'acteur. Le lecteur accompagnera d'abord ce qu'on connaît déjà, pour cheminer jusqu'au centre de la recherche, « la dualité intérieur-extérieur dans le travail de l'acteur » qui sera discutée plus tard. Loin de vouloir rejeter ou disqualifier le travail de

ces auteurs, je proposerai une nouvelle compréhension de ce qui est arrivé à ces acteurs qui avaient l'intention, conformément au théâtre de leur temps, de mettre en place un personnage sur scène. J'utiliserai une théorie plus récente et qui nous permet de comprendre en d'autres termes le travail de l'acteur et sa relation avec le personnage. C'est en cela que consiste ma thèse.

À partir du moment où nous comprenons que les hommes produisent différentes sortes de connaissances d'où résultent plusieurs types de vérités, on est plus à l'aise pour choisir la connaissance la plus apte à résoudre les problèmes qui se présentent à nous. Selon le type de problème rencontré, on choisira l'instrument le plus adapté, la connaissance la plus convenable pour le résoudre. Il n'est pas question ici de chercher une vérité absolue. Il s'agit de produire une connaissance à partir d'un instrument scientifique déterminé, et qui pourra coexister avec les autres vérités. Nous serons toujours libres pour choisir les connaissances dont on se servira dans le futur pour expliquer le travail de l'acteur.

Cette recherche a été menée entre 2003 et 2009, au Brésil, après un an de réalisation du DEA en France (année académique 2002-2003). Pendant ces six années je suis allée une fois en France, de février à mai 2007.

PREMIÈRE PARTIE

LES PÉDAGOGIES FORMULÉES DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^{ÈME} SIÈCLE ET LEURS FONDEMENTS THÉORIQUES

Dans cette première partie je présente une analyse des enseignements de Constantin Stanislavski, Jacques Copeau et Louis Jouvet en relation avec le travail et la formation de l'acteur. Je reprendrai l'essentiel de leurs propositions dans le but d'éclaircir "de l'intérieur", c'est à dire, à partir de leurs propres travaux, les fondements théoriques qui soutiennent ces enseignements. Plus particulièrement, je répondrai à la question concernant la compréhension de la personnalité qui se trouve à la base du travail de ces directeurs pédagogues lorsqu'ils définissent l'art et le travail de l'acteur, et lorsqu'ils se proposent de faire progresser ce champ de connaissances. Je commencerai cette partie par une évocation du contexte historique de la première moitié du XX^{ème} siècle, ce qui permettra de restituer la situation dans laquelle ces pédagogues ont travaillé.

Le monde fut la scène d'une mutation qui débuta dès les premières années du XIX^{ème} siècle et qui s'amplifia par la suite : expansion de la révolution industrielle et disparition du mercantilisme au profit du libre échange. Au début du XX^{ème} siècle l'Europe était à la recherche de débouchés, une exigence du développement industriel. Les nations s'affrontaient par bourgeoisies interposées. Il devint nécessaire de se partager les colonies. Dans cette course, qui vit se sceller des alliances, il y eut des gains, des pertes, des insatisfactions, et deux grandes guerres mondiales. La Russie étendit également ses marchés, tout en conservant un système absolutiste. Dans le même temps, la mentalité évoluait, devenant chaque fois plus mercantile, plus individualiste. Les reflets de cette mentalité sont déjà visibles au théâtre dès le début du XIX^{ème} siècle, avec la valorisation du vedettariat. Les compagnies théâtrales qui amenèrent le naturalisme sur scène, comme le Théâtre de Meiningen, les compagnies de Stanislavski et d'Antoine, avaient déjà renversé cette tendance, en instituant la valeur du travail collectif. Ces compagnies défendaient la formation d'un groupe d'acteurs

travaillant à la recherche de la bonne réalisation de « l'œuvre », au détriment de la mise en avant de l'acteur vedette, connu plus pour son image que pour son travail. Cependant, malgré la transformation proposée par ces compagnies, l'acteur vedette persista - tout comme il persiste à notre époque - coexistant avec d'autres manières de penser et de pratiquer le théâtre.

Le progrès technologique influença également le monde de l'art. On peut citer les exemples marquant de l'utilisation de la lumière électrique dans les principaux théâtres européens à partir de 1880 qui contribua à la concrétisation du naturalisme sur scène, et les premières projections cinématographiques dans plusieurs pays à partir de 1888. L'industrialisation exigeait une production de plus en plus importante, dans un laps de temps de plus en plus court, autant que possible en économisant l'énergie, afin d'augmenter les profits. Cet ordre nouveau transforma le monde, modifia les conditions d'existence et changea la structure psychophysique de l'homme : changement du rythme de vie, altération des relations familiales, « mécanisation » des gestes quotidiens. Au cours du XIX^{ème} siècle, ces transformations furent à l'origine de nouvelles disciplines scientifiques comme l'anthropologie, la sociologie ou la psychologie. Comme ils posaient des problèmes, l'homme et les relations humaines finirent par devenir à leur tour des sujets d'études scientifiques. Inspirées par le positivisme d'Auguste Comte et la méthode expérimentale de Claude Bernard, ces recherches ont considéré les hommes, les sociétés, les cultures comme autant de sujets d'investigation, au même titre que les sujets abordés par les sciences *naturelles*. Le *naturalisme* reflète cette vision théorique du monde et des sociétés. La négation du naturalisme apparut au théâtre au début du XX^{ème} siècle.

Selon Pavis, Denis Diderot est à l'origine du théâtre naturaliste au XVIII^{ème} siècle, avec, pour la première fois dans l'histoire du théâtre, la notion de quatrième mur imaginaire. Diderot marque le début du règne de l'illusion totale au théâtre. « (...) sous l'impulsion de DIDEROT, le *drame bourgeois* est un 'genre sérieux', intermédiaire entre la comédie et la tragédie (bourgeoise) »¹⁰. Dans le drame naturaliste (ou bourgeois) l'homme est conditionné par la réalité quotidienne, le héros lutte contre une

¹⁰ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris : Dunod, 1996, p. 109.

institution. Le drame bourgeois surgit en opposition avec le romanesque héroïque, bucolique et picaresque qui a prévalu jusqu'au milieu du XVII^{ème} siècle. Le théâtre naturaliste est également tributaire d'Emile Zola (1840 – 1902) qui proposait l'approximation de la méthode scientifique dans l'élaboration des œuvres artistiques.

Le drame naturaliste met sur scène cette nouvelle classe sociale, produit de l'industrialisation, du libre échange et du libéralisme. Il prescrit pour la scène une reproduction non stylisée de la réalité, une reproduction cinématographique du réel. Il surgit en opposition avec l'académisme, français ou italien, qui trouvait ses sources dans les textes classiques et qui développa un style majestueux, pompeux et déclamatoire. Cherchant à s'approcher de la vie réelle, le théâtre naturaliste remplit la scène d'objets qui imitaient la vie mais qui, selon ses opposants, se révélaient inutiles et sans aucun rapport avec l'action dramatique. Dans l'intention de reproduire au mieux le quotidien des personnages, des acteurs parlaient des dialectes régionaux, accents compris. On fit introduire le *quatrième mur*, élément imaginaire permettant de consolider l'illusion théâtrale. Avec cette convention, les acteurs cessèrent de communiquer avec le public et se conduisirent sur scène comme s'ils se trouvaient dans l'ambiance telle qu'elle est écrite dans la pièce. Cet artifice permit aux acteurs de tourner le dos au public pour sortir de scène ou pour faire face aux autres acteurs. Ce comportement vint en rupture du théâtre académique pour lequel les acteurs se devaient de toujours déclamer face aux spectateurs.

Le théâtre de Meiningen et le *théâtre libre* d'Antoine furent les deux principaux exemples de théâtre naturaliste. Stanislavski fit l'expérience du théâtre naturaliste au début de sa vie théâtrale. En accord avec Hauser¹¹, le premier drame naturaliste, *Les Corbeaux*, fut écrit en 1882 par Henri Becque. Le *théâtre libre* d'Antoine fut le premier théâtre naturaliste. Hauser souligne néanmoins que le naturalisme fit ses débuts sur les planches alors que ce mouvement littéraire était déjà sur le déclin. Il n'en reste pas moins que le courant naturaliste a donné naissance à une esthétique que l'on retrouve encore de nos jours dans le *Théâtre de Boulevard* en France ou même dans les *séries télévisées*.

¹¹ Arnold HAUSER. *História social da literatura e da arte* [Histoire sociale de la littérature et de l'art], São Paulo : Martins Fontes, 1998, p.939.

Ce nouvel ordre capitaliste engendra la formation d'une gigantesque population d'ouvriers dans des conditions de vie subhumaines. Les théories des philosophes opposés au capitalisme croissant furent utilisées pour le développement de mouvements sociaux. Durant la première guerre mondiale, alors que le monde ethnocentrique de l'Europe et les Etats-Unis d'Amérique se battaient pour le partage des colonies dans le but d'étendre leurs marchés, la révolution socialiste, appuyée par les théories marxistes, prit naissance en Russie. Ce fût le point de départ de la division progressive du monde entre capitalistes et socialistes.

CHAPITRE I

Fondements théoriques de la pédagogie de l'acteur élaborée par Constantin Stanislavski

Dans ce chapitre nous étudierons les fondements théoriques de la pédagogie de l'acteur, élaborée par Stanislavski (1863-1938) et nous y soulignerons la présence du recours à l'intériorisation. Nous retrouverons plus tard cette notion dans la pédagogie construite par Jacques Copeau et Louis Jouvet (deuxième et troisième chapitres de la première partie de cette recherche). Notre démarche nous conduit à mettre en évidence les aspects matériel et historique du contexte dans lequel Stanislavski a élaboré ses réflexions sur le travail de l'acteur. Tout au long de ce chapitre nous verrons également la place donnée à la psychanalyse dans sa pédagogie, dans un premier temps au cours de l'élaboration de ses propositions caractérisées par l'analyse dite « à la table », puis, dans la seconde partie de sa démarche, où il définit le « système des actions physiques ».

1. Brève biographie et contextualisation historique

Em premier lieu il convient de suivre le cheminement de Stanislavski au cours de sa réflexion sur le travail de l'acteur. Il est né en 1863 dans une famille qui faisait partie de la forte bourgeoisie russe – son père était un riche commerçant - quand l'État était encore une monarchie absolutiste. Stanislavski a fait du théâtre dès son plus jeune âge, avec ses frères, cousins et amis, d'abord chez lui puis ensuite dans un théâtre que son père avait fait construire dans la propriété familiale. Ensemble, ils ont créé le Cercle Alexeïev, groupe d'acteurs amateurs qui s'est fait remarquer par la qualité de ses représentations¹². Au début, c'est le désir de surmonter ses propres difficultés d'acteur amateur qui a poussé Stanislavski à réfléchir à l'art de l'interprétation. Plus tard, après la dissolution de ce groupe, Stanislavski forma un autre cercle d'amateurs et commença

¹² Jean BENEDETTI, « Stanislavski : l'homme, la saga, les tournées », *Bouffonneries*, Le Siècle Stanislavski, 1989, n. 20 -21, Lecture : Bouffonneries-Contastes, p. 10.

à travailler avec un ancien élève de Schepkin¹³, Alexandre Fedotov. Ce grand acteur russe s'est posé certaines questions sur le travail de l'acteur qui sont à la base des recherches de Stanislavski. Fedotov avait tenté de créer en 1870 un théâtre populaire, dédié à la représentation des grands classiques. Stanislavski rencontra ainsi un professionnel exigeant qui proposait une pratique théâtrale incluant une fonction éducative et sociale. C'est dans cette direction que Stanislavski va orienter sa vie professionnelle. Il ne faut pas oublier qu'il considère que l'éducation ennoblit l'âme. Son théâtre s'orientera donc vers une quête spirituelle, la formation ayant comme but la recherche du « bien » en opposition au « mal ». On peut remarquer dès ses débuts une rationalisation religieuse qui gouverne sa pratique théâtrale. Vers le milieu des années 90 Stanislavski fonda la « Société d'art et de littérature » qui sera transformée plus tard en théâtre professionnel : le « Théâtre d'art de Moscou ».

Dans *Ma vie dans l'art* il rapporte qu'à ses débuts il observait et imitait les acteurs professionnels français et italiens (Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Tommaso Salvini) qui se produisaient à Moscou dans les dernières décennies du XIX^{ème} siècle, ainsi que les grands comédiens héritiers de la tradition réaliste russe (réalisme psychologique). Il a expérimenté aussi l'observation et l'imitation des personnages de la vie réelle. Cette technique est qualifiée par Stanislavski, et aussi par d'autres directeurs-pédagogues, d'« imitation extérieure ». Cette expression contient déjà la notion d'une opposition entre intériorité et extériorité dans le travail de l'acteur ; en opposition à cette façon de travailler, Stanislavski proposera plus tard une « interprétation intérieure ».

L'imitation extérieure se caractérise par l'observation et la copie de la gestuelle, des mimiques, jeux de scène et intonations des comédiens professionnels. C'est ce que Stanislavski nous décrit dans *Ma vie dans l'art* :

« Je voulais seulement ressembler à mon artiste favori (...). Je voulais avoir sa voix et ses manières. (...) Ainsi ma tâche consistait à travailler mes procédés d'expression formelle pour qu'ils ressemblaient aux siens, et à acquérir une voix aussi rauque que la sienne. Je voulais être sa copie fidèle. (...) Je connaissais chaque geste et pantomime de mon favori. Le metteur en scène n'avait rien à reprendre à mon jeu,

¹³ Schepkin était un acteur russe très talentueux, qui travaillait le jeu psychologique. C'était un ancien serf formé au théâtre privé (Cf. Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Transcription de séminaire : « La formation de l'acteur - École russe et École française ». Cours donné à l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, pendant l'année académique 2006-2007).

puisque le rôle avait été mis au point par un autre et qu'il ne me restait qu'à répéter ce qui avait déjà été fait, en copiant aveuglément l'original »¹⁴.

Quand Stanislavski déclare que cette imitation est extérieure, il veut dire qu'elle est formelle, stéréotypée, dépourvue d'émotion, et qu'elle n'implique aucune création de la part du comédien. De même, il entend qu'elle est « sans âme » ou « sans esprit » car elle s'occupe uniquement de ce qui, selon lui, est son opposé : le corps de l'acteur. Rejetant cette façon de travailler, Stanislavski a proposé que l'acteur « revive » le rôle.

En tant qu'acteur il avait de grandes difficultés à se décontracter, à trouver le calme propice au travail : il contrôlait mal sa voix, avait tendance à reprendre des clichés ou adopter des stéréotypes. Il avait tendance à imiter et non pas à « jouer du dedans »¹⁵, pour utiliser une expression contemporaine. Il n'arrivait pas à comprendre le processus de la création. Appartenant à la tradition du réalisme psychologique russe, il savait qu'il fallait « sentir » le rôle, « vivre » le personnage. Cependant, il n'existait pas encore de méthode suffisamment structurée pour réaliser ce travail. Il avait développé une « technique extérieure » (pour continuer à utiliser ici un terme contemporain) pour déclencher « à l'intérieur » quelque chose qui soit émotion ou intuition¹⁶.

Il est important d'ouvrir ici une parenthèse pour expliquer que je suis en train de faire apparaître les difficultés concrètes éprouvées par Stanislavski et en même temps je montre que, de nos jours, nous comprenons que l'émotion, l'intuition, l'imagination, prennent naissance « à l'intérieur ». Donc, c'est avec la même dualité « intérieur-extérieur » utilisée au début du XX^{ème} siècle que nous comprenons aujourd'hui comment jouait l'acteur à cette époque. C'est notre façon de penser encore imprégnée du dualisme « intérieur-extérieur » qui nous permet d'affirmer qu'« il avait tendance d'imiter et non pas à jouer du dedans », ou encore qu'« il avait développé une 'technique extérieure' pour déclencher 'à l'intérieur' quelque chose qui soit émotion ou intuition ». Aujourd'hui encore, nous utilisons ces termes, et continuons de penser de la même manière.

¹⁴ Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'art*, Lausanne : l'Age d'Homme, 1980, p. 66.

¹⁵ Cf. Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Transcription de séminaire, *op.cit.*, 2006-2007.

¹⁶ *Ibid.*, cours du 26 avril 2007.

Cette opposition entre intérieur et extérieur était à la base d'un problème qui se discutait au cours du XIX^{ème} siècle avant même que Stanislavski ait élaboré son système: l'acteur doit-il « ressentir » ou bien « imiter » son rôle ? Le problème a été posé par Schepkin dans son livre *La vie et l'œuvre*¹⁷. La préoccupation de cet acteur avait déjà été celle d'autres acteurs tels que Riccoboni¹⁸ au XVIII^{ème} siècle¹⁹ et a été énoncée par Diderot (1713 – 1784) en termes semblables dans le *Paradoxe sur le comédien* qui n'a été publié qu'en 1830²⁰. Selon Benedetti, Gogol, l'un des écrivains qui ont lancé les bases du réalisme psychologique russe, s'est lui aussi penché sur cette question. C'est donc un sujet qui a retenu l'attention de nombreux auteurs, dont Stanislavski. Le travail de celui-ci, avec ses doutes, reflète une préoccupation de son époque :

« C'est Gogol, écœuré par le jeu qu'il voyait si souvent sur la scène, qui aborda le problème des rapports du comédien avec le personnage, et dans les conseils qu'il donne aux acteurs qui voudraient jouer correctement LE REVIZOR, il repousse toute tentative de caricature et d'exagération, et refuse aussi l'idée d'une imitation toute extérieure, que Stanislavski appellera plus tard l'école de la représentation. Ce que Gogol demandait c'était la vie intérieure du personnage, vécu et compris par le comédien »²¹.

Stanislavski appelait « école de la représentation » ce qu'il qualifiait péjorativement de « métier » d'acteur, un « métier » de mauvaise qualité, ce qui se résume, en somme, à « apprendre le rôle »²², ce que lui-même a fait au début de son apprentissage. « Il y a le métier qui est représentation, et il y a l'art de sentir et de revivre, l'art du vécu »²³. En opposition à l'imitation, appelée aussi « imitation extérieure », Stanislavski a proposé l'art de « revivre le rôle », ce qui, comme nous le verrons dans ce chapitre, implique une intériorisation de l'acteur en quête de quelque chose qui serait son « inconscient » ou bien sa « spiritualité ». À ce propos, Vassiliev, un des héritiers de la tradition de Stanislavski, affirme que

¹⁷ Cf. Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Transcription de séminaire, *op.cit.*, 2006-2007, cours du 5 avril 2007.

¹⁸ Riccoboni, Luigi (1675 – 1753). « Acteur, auteur dramatique et directeur de troupe italien (...) important théoricien et historien du théâtre... » (Cf. M. de ROUGEMONT in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Larousse-Bordas, 1998, p. 1402).

¹⁹ Marvin CARLSON, *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade* [Théories du théâtre: Étude historique critique, des grecs à l'actualité], São Paulo : Unesp, 1995, p. 153.

²⁰ Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique ...*, *op.cit.*, p. 508.

²¹ Jean BENEDETTI, « Stanislavski : l'homme, la saga... », *op.cit.*, p. 9.

²² Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans...*, *op. cit.*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 10.

« Toutes les recherches autour de Stanislavski et celles de Stanislavski lui-même sont une recherche des sources mêmes de la vie sur scène. Recherche de l'énergie spirituelle (...). La notion d'âme est le centre autour duquel s'édifie tout un monde culturel artistique en Russie »²⁴.

On peut déjà vérifier ici l'opposition « esprit-matière » à la base de l'essai de clarification du travail de l'acteur, qui, en fin de compte n'est autre que la dualité « intérieur-extérieur » qui nourrit et imprègne la pédagogie théâtrale de Stanislavski.

Doit-on imiter ou bien ressentir le rôle ? Stanislavski s'est confronté à cette question dès ses premiers travaux en tant qu'acteur. De son temps il n'existait aucun système pédagogique structuré. Les acteurs enseignaient empiriquement ce qu'ils savaient faire. Ce sont ces questions, ces problèmes réels rapportés dans *Ma vie dans l'art* qui l'ont mené à penser son travail d'acteur, le travail des acteurs qu'il dirigeait et, plus tard, la formation de l'acteur. Les réels problèmes consistaient à mettre un personnage sur scène. Par moments il copiait un personnage qu'il avait vu sur la scène, à d'autres moments, sans modèle à copier, il imaginait ce qu'aurait fait tel comédien à sa place, ou bien encore il copiait dix modèles d'interprétation différentes : « ...Le rôle était devenu une espèce de couverture faite de pièces et de morceaux disparates, et sur scène je me sentais on ne peut plus mal à l'aise »²⁵.

C'est en voyant les comédiens français et italiens, en les imitant, en prenant connaissance des critiques sur cette façon de travailler, que Stanislavski s'est mis à lutter contre cette répétition de clichés, contre le cabotinage. Il est clair que cette façon de travailler était alors très répandue en Europe et avait besoin de changement. C'est exactement ce même problème qui a été perçu en France par un autre grand rénovateur du théâtre au début du XX^{ème} siècle: Jacques Copeau. Bien que n'étant pas totalement contemporains et vivant en des pays différents, Stanislavski et Copeau ont lutté contre le même type de théâtre qui était à la mode : un travail qui valorisait la déclamation, la diction, accompagnées de gestes stéréotypés. Tous les deux rejetaient le vedettariat et l'absence du metteur en scène ; de plus, l'auteur n'était pas respecté, la mise en scène étant rassurée par l'acteur-vedette lui même. Cette préoccupation, bien évidemment,

²⁴ Anatoli VASSILIEV, « Le système, la Russie, l'Occident », *Bouffonneries*, Le Siècle Stanislavski, 1989, n. 20 -21, Lecture : Bouffonneries-Contastes, p. 58.

²⁵ Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans...*, op. cit., p. 67.

s'insèrait dans un souci de l'époque : vers la fin du XIX^{ème} siècle, Ostrowski, comédien dramatique russe, développait déjà l'idée d'une troupe de théâtre et de répertoire ; le théâtre des Meininger avait été fondé en 1870 en Allemagne, et avait été vu par Stanislavski en 1890, à Moscou²⁶.

Par moment, Stanislavski combattait sa propre tendance à travailler avec les clichés, et contre l'« imitation extérieure ». A d'autres moments, il essayait de se dégager de l'imitation du personnage que lui même avait mis en scène auparavant, « ...ce qu'il appelait la mort artistique, ce qu'il craignait le plus, la routine, le jeu mécanique lui arrivait à lui aussi (...). Tout se déroulait parfaitement bien, mais il était mort, il était vide »²⁷. Il chercha des réponses à ces questions et voulait surmonter ces difficultés. Cette nécessité l'a poussé à s'intéresser à l'étude de la créativité, à la mémoire et à l'imagination. Ce besoin de réponses l'a obligé à élaborer une grammaire du travail de l'acteur. Au cours de cette recherche, Stanislavski a particulièrement étudié les écrits d'un médecin français, Théodule Ribot (1839 – 1916).

Élève de l'École Normale Supérieure à Paris, où il a obtenu le titre de docteur en philosophie, Ribot a suivi des cours de psychiatrie avec plusieurs professeurs, dont Jean-Martin Charcot et a soutenu une thèse intitulée « L'hérédité des caractères psychologiques ». Ribot fait partie des précurseurs de la psychanalyse puisque cette dernière découle de la psychiatrie. En psychanalyse l'homme possède une composante profonde qu'il ne connaît ni ne contrôle : l'inconscient. Ce serait le « MOI profond »²⁸.

La bibliothèque de Stanislavski contenait plusieurs ouvrages de Ribot : *Les problèmes de psychologie affective* (« mémoire affective » est un terme qui provient de cette œuvre), *Les maladies de la volonté*, *Les maladies de la mémoire*, *Evolution des idées générales*, *La psychologie de l'attention*, *La logique des sentiments*²⁹. « Ribot lui

²⁶ Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique ...*, op. cit., p. 1080.

²⁷ Jean BENEDETTI, « Stanislavski : l'homme, la saga... », op. cit., p. 12.

²⁸ Informations obtenues du Prof. Pedro Bertolino.

²⁹ Cf. AUTANT-MATHIEU (Marie-Christine), Transcription de séminaire, op.cit., 2006-2007, cours du 26 avril 2007.

donne une clé pour comprendre l'inconscient »³⁰ et montre qu'il est possible de revivre les émotions, fondement théorique du système de Stanislavski. Selon Ribot :

« Tout est enregistré par le système nerveux, toutes les expériences vécues laissent des traces méconnues. Ces souvenirs, ces émotions peuvent être de nouveau déclenchés, libérés par un stimulus : une odeur, un son, un air de musique et non seulement l'émotion qui lui était liée réapparaît, mais il y a une espèce de rappel transversal de toutes les émotions des moments homologues. Le tout est de trouver le déclic. Stanislavski sauta non seulement sur cette idée, qu'il faut trouver un moyen de rendre possible à l'acteur ce qu'il possède déjà, mais aussi sur celle du rôle de la volonté. La volonté est décisive par exemple pour la guérison d'un malade (...). Stanislavski remplaça la volonté de guérir par la volonté de créer, il fallait que l'acteur ait la volonté de créer pour qu'il puisse stimuler son système nerveux »³¹.

Ayant étudié que la créativité, l'émotion et l'imagination dépendent d'une intériorité cachée et peuvent être déclenchées par un stimulus, Stanislavski a commencé à élaborer une méthode pour rendre plus compréhensible le travail de l'acteur. Celui-ci devrait travailler intérieurement : « Dans l'étude de notre art, la tâche la plus urgente, notre prochaine étape, consiste à n'en pas douter à intensifier notre travail dans le domaine de la technique intérieure de l'acteur »³².

C'est après la grande tournée internationale européenne de 1906 que Stanislavski a senti le besoin d'écrire sur le travail de l'acteur, dans le but de transmettre son enseignement en réponse à une exigence de la réalité: face au succès de cette tournée, on lui posait des questions sur son travail³³. L'élaboration de son système a commencé en fait dès la fondation de la *Société d'Art et de Littérature* ³⁴. Dans un premier temps le travail sur l'acteur et son métier se faisait en même temps que la mise en scène d'une pièce donnée. Par la suite il a compris la nécessité de structurer la formation de l'acteur, indépendamment des répétitions, ce qu'il a réalisé dans les Studios. On constate ici que ce même besoin a été ressenti par Copeau quand ce dernier a créé l'école du Vieux-Colombier. Ecole et théâtre sont alors nettement démarqués. C'est un point commun entre ces deux directeurs-pédagogues.

³⁰ Cf. AUTANT-MATHIEU (Marie-Christine), Transcription de séminaire, *op.cit.*, 2006-2007, cours du 26 avril 2007.

³¹ Jean BENEDETTI, « Stanislavski : l'homme, la saga... », *op. cit.*, p. 13.

³² Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans...*, *op. cit.*, p. 493.

³³ Cf. Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Transcription de séminaire, *op. cit.*, 2006-2007, cours du 26 avril 2007.

³⁴ *Ibid.*, cours du 5 avril 2007.

2. Analyse de la première phase du travail de Stanislavski

On identifie une première phase du travail de l'acteur chez Stanislavski enregistrée dans la première partie du livre *A criação de um papel*, version brésilienne de *Creating a role*, texte écrit par Stanislavski entre 1916 et 1929. Cette phase se caractérise par l'importance donnée à l'analyse dite «psychologique» du personnage – étude de ses émotions (ce que Stanislavski qualifie souvent de «sentiments») et de ses désirs – à l'étude réflexive du texte et des «circonstances données», avant même que l'acteur en fasse une approche psychophysique. L'acteur retrouve, de façon réflexive, les «objectifs», la «ligne d'action», le «sous-texte», la «mémoire affective». Il sélectionne une gamme d'émotions qui seront par la suite «extériorisées» quand il travaillera physiquement.

En accord avec les propos du directeur russe, l'acteur doit visualiser le personnage (grâce à l'observation de photos, de personnes réelles ou bien par recours à sa propre mémoire ou à son imagination). Ensuite l'acteur doit sélectionner les images qui s'adaptent au personnage. Selon Autant-Mathieu, quand Stanislavski propose à l'acteur d'imaginer son personnage, il entend que cette image soit créée «à l'intérieur même de l'acteur» avant que ce dernier puisse donner une apparence visible à son personnage. Il est important de souligner que l'explication de l'«image» sera traitée dans la dernière partie de cette recherche ayant pour but de supplanter la dualité en question.

Ce n'est qu'après ce travail dit «à la table» que l'acteur ira expérimenter les façons de marcher, les postures, les costumes. En explorant ces possibilités, l'acteur peut laisser son intuition (le «subconscient», selon Stanislavski) choisir ce qu'il convient le mieux au personnage. Alors, après tout un travail de l'acteur en tant que sujet de ses actions, il s'annule en tant que tel pour que le subconscient travaille à sa place. L'acteur, à ce moment là, n'est plus le sujet de ses actions : on perd le sujet.

Durant l'été 1906 le directeur-pédagogue russe passe deux mois à ébaucher des essais sur l'art dramatique : il comprend que l'acteur est un créateur, que sa création est

continuellement actualisée et que la nature créative est en fait inconsciente³⁵. Selon Autant-Mathieu il n'y a pas de terminologie bien définie pour qualifier cette dernière notion. Stanislavski utilise indistinctement les termes: inconscient, supraconscient et superconscient. Ce sont en effet les termes que nous retrouvons dans ses écrits les plus connus, comme en témoigne une note dans l'avant-propos de *Ma vie dans l'art* :

« On trouvera dans ce livre à plusieurs reprises le mot *supraconscient*, familier au vocabulaire de Stanislavski. A la fin des années vingt, Stanislavski, se défendant de tout mysticisme, changea la terminologie *supraconscient* en *subconscient*. 'Pour moi disait-il, l'inspiration ne vient pas d'Apollon ni d'un dieu quelconque; tout est contenu dans la nature organique de l'homme' »³⁶

Stanislavski est à la recherche des chemins divers qui conduisent au supraconscient créateur :

« ...Mais pour que le 'supraconscient' sorte de ses labyrinthes secrets, il faut que sur la scène l'acteur vive – tant sur le plan spirituel que physique – d'une manière *naturelle*, normale, conformément aux lois de la nature. Qu'il fasse violence à la nature, aussi peu que ce soit, et le 'supraconscient' se retire, se dissimule dans les profondeurs de l'âme pour échapper à l'anarchie grossière des muscles »³⁷.

Le directeur-pédagogue cherche à comprendre le phénomène de l'inspiration, ses mécanismes, pour tenter de le contrôler ou de le favoriser. Selon lui, l'inspiration « descend dans l'âme de l'acteur ». Son défi en tant qu'acteur et directeur-pédagogue n'est pas de créer l'inspiration elle-même mais plutôt de trouver le terrain favorable, l'atmosphère qui permet à l'inspiration de « descendre dans son âme »³⁸. Il affirme que l'inspiration repose sur les « labyrinthes secrets du supraconscient » et que l'artiste a besoin de méthodes et de techniques de création pour l'atteindre³⁹.

En 1909 Stanislavski s'est confronté au problème des acteurs qui, en exagérant les actions physiques, finissaient par gesticuler trop et faire n'importe quoi. Il a tenté de résoudre ce problème au cours des répétitions de *Un mois à la campagne* : il immobilise les acteurs, les forçant à s'asseoir sur leurs mains. Le texte étant murmuré et morcelé,

³⁵ Cf. AUTANT-MATHIEU (Marie-Christine), Transcription de séminaire, *op. cit.*, 2006-2007, cours du 26 avril 2007.

³⁶ Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans...*, *op. cit.*, p. 8.

³⁷ *Ibid.*, p. 278.

³⁸ *Ibid.*, p. 374.

³⁹ *Ibid.*, p. 493.

l'attention se portait sur la parole et le regard. Stanislavski affirmait la nécessité d'un travail d'« irradiation » (notion propre au yoga)⁴⁰ tout en maintenant le corps immobile. Stanislavski utilise des notions du Prana-Yoga, pour travailler la concentration, le « cercle d'attention », et la relaxation des acteurs⁴¹.

En 1911 la première étape du système était achevée et Dantchenko, collaborateur de Stanislavski, accepta que cela devienne une méthode de travail de l'acteur. Ils avaient déjà constaté que, pour faire un travail de base, il était nécessaire de donner à l'acteur une formation continue en dehors du montage d'un spectacle particulier. L'année 1912 marque l'ouverture du premier Studio dans lequel Stanislavski fait travailler l'acteur en dehors des répétitions⁴².

Dans le texte de Stanislavski inclut dans *A criação de um papel* [La création d'un rôle] on vérifie qu'il organise le travail de l'acteur, pour arriver au personnage, en trois grandes étapes :

1. la période d'études ;
2. la période de l'expérience émotionnelle ;
3. la période de l'incarnation physique.

C'est lorsqu'il traite de l'analyse, au cours de la période d'études, qu'on retrouve de façon la plus évidente la théorie de l'inconscient comme fondement de sa méthode de travail. Stanislavski comprend que c'est l'émotion (ce qu'il appelle souvent « le sentiment ») qui crée et non pas le cerveau (...). Stanislavski affirme que si le résultat d'une analyse érudite est la pensée, celui d'une analyse artistique est le sentiment⁴³. Il comprend que le subconscient constitue les neuf dixièmes d'une personne et que c'est à travers le « sentiment » que l'acteur atteint le subconscient. Stanislavski comprend que l'activité artistique doit atteindre l'inconscient. Il prévoit la connaissance par le sentiment pour entrer dans le royaume du subconscient :

⁴⁰ Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans...*, *op. cit.*, p. 406.

⁴¹ Cf. Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Transcription de séminaire, *op. cit.*, 2006-2007, cours du 26 avril 2007.

⁴² Cf. Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Transcription de séminaire, *op. cit.*, 2006-2007, cours du 26 avril 2007.

⁴³ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um papel* [La création d'un rôle], Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1987, p. 24.

« Ce rôle de la connaissance par le sentiment [émotion], ou analyse, est encore plus important dans le processus créateur, parce que ce n'est qu'avec l'aide [de l'émotion] qu'on peut pénétrer dans le royaume du subconscient, qui constitue neuf dixièmes de la vie d'une personne ou d'un personnage, sa partie la plus précieuse. En contraste avec les neuf dixièmes que l'acteur utilise au moyen de son intuition créatrice, son instinct artistique, ses dons suprasensibles, seulement un dixième reste pour l'esprit⁴⁴ »⁴⁵.

Sa technique tient en ces quelques mots: à travers le conscient parvenir au subconscient. Que « notre créativité intuitive, inconsciente, soit mise en action avec l'aide d'un travail préparatoire conscient »⁴⁶. Selon le directeur-pédagogue il est nécessaire de disséquer la pièce pour stimuler la créativité inconsciente. Disséquer la pièce implique l'analyser. C'est ainsi que Stanislavski explique cette méthode :

« Les niveaux conscients d'une pièce ou d'un rôle sont comme les niveaux et les couches de la terre, sable, argile, roches, etc., qui forment l'écorce terrestre. A mesure que l'on s'enfonce dans notre âme, on atteint des niveaux de plus en plus inconscients et, tout comme dans le centre de la terre où regnent le feu et la lave en fusion, au plus profond de nous-mêmes les instincts et les passions se déchaînent à notre insu. C'est le royaume du supraconscient, c'est le centre vital, c'est le sacrosaint « MOI » de l'acteur, l'humain chez l'artiste, c'est la source secrète de l'inspiration. Vous n'avez pas conscience de ces choses, mais vous le ressentez de tout votre être »⁴⁷.

Pour Stanislavski, à mesure qu'on analyse une pièce, on analyse un personnage, et en même temps il se produit une auto-analyse (de l'acteur) : celui-ci cherche des émotions, des images analogues à celles du personnage. C'est comme cela qu'on atteint l'inconscient de l'acteur, le vrai et profond MOI. C'est à cette seule condition que l'acteur atteint ce que le pédagogue appelle la « créativité inconsciente ».

Étudier la pièce, l'analyser, suppose tout d'abord examiner de façon détaillée les « circonstances externes », la « forme extérieure de la pièce » ou « les extérieurs de la pièce », c'est-à-dire, l'analyse du texte, ce qui est, selon le directeur russe, accessible à notre conscience⁴⁸. Cela veut dire, dans un premier temps, ne pas se préoccuper des

⁴⁴ J'ai traduit par « esprit » l'expression « mente » de la traduction brésilienne et « mind » de la traduction anglaise.

⁴⁵ Constantin STANISLAVSKI, *ibid.*, p.24.

⁴⁶ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

sentiments [émotions] des personnages, puisque ceux là seraient inaccessibles à notre conscience et difficiles à préciser.

Le processus suivant consiste à donner vie aux « circonstances externes ». Il vérifie ce qui est à l'origine des événements qui se déroulent dans la pièce pour recréer « en forme vivante les circonstances proposées par le dramaturge »⁴⁹. Cette transformation s'effectue avec l'aide de l'imagination artistique. L'acteur doit

« Savoir comment créer dans son imagination une vraie vie quel que soit le matériau qui lui est donné. Tel un enfant, il doit savoir jouer avec n'importe quel jouet, et trouver du plaisir dans son jeu. L'acteur a pleine liberté de créer son rêve, dès lors qu'il ne s'écarte pas trop de la pensée ou du thème de base du dramaturge »⁵⁰.

Stanislavski parle d'imagination comme étant la « vision intérieure » pour visualiser toutes sortes d'images mentales (créatures vivantes, visages humains, paysages, etc.) et de « l'oreille intérieure » pour écouter tout type de mélodie, voix, intonations. Il dit que l'acteur doit pouvoir observer et mémoriser des impressions reçues. Dans ce but, il lui faut lire, observer et beaucoup voyager afin d'enrichir son imaginaire. Quand on verra la théorie de l'imaginaire et de l'imagination de Sartre, on pourra constater que cette première orientation de Stanislavski prend en compte la réalité empirique. Cependant, l'explication qui accompagne cette orientation ne prend plus le même appui. La base théorique de Stanislavski lui permet de comprendre que ce que l'acteur lit, voit dans sa culture et observe dans d'autres espaces géographiques et culturels au long de ses voyages reste « emmagasiné dans l'inconscient ». Alors, quand le directeur demande à l'acteur qu'il travaille avec son imagination qui a été enrichie à travers ce qu'il a lu et vu, il comprend que cet acteur va ressortir de l'inconscient ce qui a été emmagasiné : Stanislavski suppose donc que l'imagination est quelque chose qui vient de l'intérieur de l'acteur, qui est emmagasiné dans le MOI profond.

L'étape suivante, « la création des circonstances intérieures », approfondit l'analyse, allant de ce contexte dit extérieur (qui a été imaginé) vers un « monde intérieur », ce qui se construit, selon le directeur-pédagogue, à travers les émotions créatives de l'acteur. Celui-ci va s'approcher du rôle au moyen de ses propres émotions,

⁴⁹ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 34

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

de son expérience personnelle. Stanislavski explique que pour se mettre à la place du personnage, pour se mettre à l'état du « je suis », l'acteur a besoin de comprendre intérieurement un personnage. Selon ces notions, il y a pourtant une « nature intérieure du personnage ».

Dans un passage de son roman pédagogique, Stanislavski propose à l'acteur un exercice: le personnage doit faire une promenade imaginaire dans la maison-décor, rencontrer des choses et d'autres personnages. L'auteur décrit de la manière suivante la façon dont l'acteur doit connaître cet autre personnage qui se trouve là, dans la maison imaginaire :

« Cependant, la perception physique est insuffisante, je dois donc essayer de sentir son âme. Puisque cela ne peut se faire de façon physique, je dois utiliser d'autres voies d'approche. En fin de compte, les gens communiquent les uns avec les autres non seulement au moyen de mots et de gestes, mais surtout par les radiations invisibles de la volonté, des vibrations qui vont et viennent entre deux âmes. (...) J'essaye de diriger vers lui les rayons de ma volonté ou mes sentiments (...) pour lui ravir une partie de son âme. En d'autres termes, je m'exerce à émettre et à recevoir des rayons»⁵¹.

Il est possible de constater ici à nouveau l'utilisation des connaissances du Prana-Yoga, le principe de l'irradiation, pour éclairer le travail de l'acteur. Dans d'autres passages, ce même texte fait référence à l'hindouisme ou encore au Yoga.

Selon Stanislavski, c'est au cours de l'expérience émotionnelle que sera créé ce qu'il appelle la « sincérité des émotions », c'est-à-dire, le cœur du rôle, son image intérieure, ou encore « sa vie spirituelle ». En accompagnant le processus de l'analyse proposé par le directeur russe, on constate que dans sa conception les personnes et, par conséquent, les personnages, ont une nature qui est gouvernée par des lois physiques et spirituelles.

Dans cette première période, commencent à émerger chez les acteurs des désirs et des impulsions vers certains objectifs qui s'imposent d'eux mêmes. Par le moyen de ces désirs, de ces inclinations, de ces pulsions, l'acteur est poussé vers l'« action intérieure », ce que Stanislavski entend comme le « mouvement de l'âme vers le corps,

⁵¹ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 44.

du centre vers la périphérie, de l'interne vers l'externe »⁵². Selon lui, l'auteur d'une pièce indique les désirs des personnages, mais l'acteur ne va « sentir » son rôle que s'il utilise ses propres désirs. Le metteur en scène et le dramaturge peuvent suggérer aux acteurs leurs désirs, mais par la suite, ces désirs doivent être « réincarnés » dans la nature même de l'acteur, pour qu'il s'en trouve entièrement « possédé »⁵³. J'observe ici les termes « réincarnés » et « possédés », propres du spiritisme, appropriés par l'auteur – et par le théâtre en général – pour expliquer la relation de l'acteur au personnage. Ces expressions seront utilisées aussi par Copeau et Jouvet, comme on le verra dans les chapitres suivants de la première partie de ce travail.

La notion d'« objectifs créateurs », se propose de comprendre le désir créatif d'un acteur. Stanislavski parle du désir d'être acteur, du désir de réaliser un certain travail de théâtre, du désir qui persiste malgré les innombrables représentations: ce qui est vu et expérimenté par un spectateur comme la « présence » d'un acteur. L'observation précise des écrits de Stanislavski nous permet de constater qu'il utilise une rationalisation résolument mystique pour expliquer ce phénomène.

L'auteur évoque la volonté créatrice de l'acteur. Il affirme que c'est par l'objectif créateur que l'acteur déclenche la volonté créatrice. L'« objectif aiguise la créativité. Les objectifs envoient des messages internes qui logiquement et naturellement s'expriment au moyen de l'action. L'objectif stimule l'entité vivante du rôle »⁵⁴. L'objectif sert d'hameçon à nos émotions, explique-t-il. Stanislavski affirme que le meilleur objectif créateur est l'objectif inconscient qui s'empare des sentiments de l'acteur. Il explique que l'objectif inconscient agit comme un aimant sur la volonté créatrice et éveille des aspirations irrésistibles. « Les objectifs inconscients sont engendrés par l'émotion et la volonté des propres acteurs. Ils naissent intuitivement. Ensuite ils sont pesés et déterminés consciemment. Ainsi les émotions, la volonté et le cerveau de l'acteur participent, tous, de la créativité »⁵⁵.

A un certain moment il affirme que les objectifs sont les hameçons pour l'émotion, mais à d'autres moments il dit que les objectifs sont engendrés par l'émotion.

⁵² Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 63.

⁵³ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 66.

La tentative d'éclaircissement est confuse et mystique. De manière évidente, dans son texte intégral, il se réfère à l'hindouisme et à la psychanalyse dans cette quête d'éclairer la créativité chez l'acteur.

Dans cette période de l'analyse Stanislavski cherche des « objectifs physiques » et des « objectifs psychologiques simples » qui correspondent aux aspirations et actions du personnage interprété. Il explique que l'acteur doit s'identifier avec la « vie intérieure » du personnage non seulement quand il parle et agit sur scène, mais pendant toute la pièce (il est possible de comprendre que par « vie intérieure » Stanislavski désigne « les émotions du personnage »).

Par la suite, l'auteur appelle « partition du rôle » l'ensemble des objectifs, unités, scènes et actes. Elle se compose d'objectifs physiques et d'objectifs psychologiques simples. La partition mène l'acteur vers l'action physique. Cette partition doit avoir le pouvoir d'attirer l'acteur vers la création. La volonté et les émotions de l'acteur dépendent de cet objectif, et de son pouvoir de stimulation. De là la nécessité de rencontrer ces objectifs. Comme on vient de le voir, il se propose de trouver des objectifs inconscients. Le travail de l'acteur, et en fin de compte, la créativité, dépendent de l'inconscient : quelque chose d'inconnu, caché, auquel on n'a pas accès. Stanislavski comprend que la conscience spontanée (j'utilise ici un terme propre à la théorie de Sartre) est l'inconscient. En fonction de cela, ce qui se passe avec l'acteur est pour lui mystérieux, méconnu et hors de contrôle.

En accord avec le processus proposé, la préoccupation suivante de l'acteur doit être de trouver des objectifs qui mettent constamment en mouvement ses sentiments et ainsi donnent vie à sa partition physique. Stanislavski propose :

« ...allons maintenant ajouter de la profondeur à la partition du rôle (...) le menant au long de ce qu'on pourrait appeler son courant sous-marin, plus proche de la source de sa vie intérieure, sa propre nature d'acteur, plus proche de ce centre mystérieux et intime qui est le 'MOI' dans un rôle »⁵⁶.

⁵⁶ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 77.

Puisque le directeur-pédagogue considère qu'une personne, donc un acteur, possède un centre mystérieux et intime qui serait le « MOI » profond, il comprend de la même manière le personnage.

Stanislavski étudie les émotions du personnage dans une situation donnée de la pièce. Il prend la place du personnage au centre de l'action. Il travaille sur les objectifs de celui-ci, sur ses actions. Se mettant à sa place, il a pour objet de conscience en image⁵⁷ (ce qu'il comprend comme «avoir des images mentales») sa propre vie de relations passée, mêlée à une situation analogue du personnage :

« Tout le mal-être, la perplexité, la recherche d'une nouvelle relation, sortent maintenant de ma mémoire par analogie avec le présent. Un souvenir vivant ajoute la chaleur du sentiment vivant à mon rêve présent, fait battre mon cœur, je sens la vérité même de ma situation (...). Ces tentatives portent le sceau de la vérité, ravivent mes émotions, donnent vie à ce moment de rencontre que j'ai imaginé »⁵⁸.

Une fois de plus je réalise que Stanislavski désigne par « intérieur » la vie émotionnelle. Il indique que le choix du ton du personnage doit se faire en fonction de la « proximité du cœur de l'acteur ». Celui-ci doit choisir pour le personnage l'émotion qui soit analogue à la sienne, qu'il ait ressentie dans une situation analogue. S'utilisant de l'étude du personnage, des « profondeurs » du personnage, l'acteur atteint ses propres profondeurs, autrement dit son « MOI » mystérieux : « Graduellement, nous atteignons les plus grandes profondeurs qu'on définit comme (...) le mystérieux MOI. C'est là que les émotions humaines existent dans leur première phase »⁵⁹.

Dans la continuité de cette pensée, Stanislavski aborde le super objectif qu'il identifie à l'essence intérieure. C'est l'objectif de tous les objectifs :

« Le super objectif contient la signification, le sens intime, de tous les objectifs subalternes de la pièce. En exécutant ce super objectif unique, vous serez arrivé à quelque chose d'encore plus important, supraconscient, indicible, qui est l'esprit de Gryboyedov lui même. La chose qui a poussé l'auteur à écrire et qui pousse l'acteur à jouer »⁶⁰.

⁵⁷ J'utilise ici un terme propre à la théorie de l'imagination que j'expliquerai plus tard.

⁵⁸ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 88.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 91.

L'auteur russe affirme que seuls les « artistes de génie » sont capables d'atteindre l'expérience émotionnelle d'un super objectif. Je constate encore que Stanislavski n'est plus en train d'attribuer au travail de l'acteur la réalisation de ce qui se passe sur scène. Il y a une partie de son travail qui dépend de lui même comme on l'a vu jusque là. Mais quand l'acteur aborde le super objectif Stanislavski affirme qu'il est alors nécessaire de faire preuve de génie; et être un génie c'est quelque chose d'inné. Être un génie ne dépend ni de notre travail ni de nos efforts. Être un génie est relié à quelque chose de mystérieux qui nous gouverne. L'auteur affirme que le super objectif et l'action directe sont l'aspiration et la force vitale innés, enracinés dans notre être, dans notre « MOI » mystérieux⁶¹. Il renforce ici la notion selon laquelle les personnes, donc les acteurs et par conséquent les personnages, ont une nature qui les gouverne. La citation ci-dessous permet de lever le moindre doute sur cette observation:

« Les racines de l'action directe doivent être cherchées dans les passions naturelles, dans les sentiments religieux, sociaux, politiques, esthétiques, mystiques et autres, dans les qualités ou vices innés, dans les origines, bonnes ou mauvaises, dans tout ce qu'il y a de plus développé dans la nature humaine et qui, mystérieusement, la gouverne. Tout ce qui arrive dans notre vie intérieure ou dans la vie extérieure qui nous entoure, tout signifie quelque chose en fonction du lien mystérieux, souvent inconscient, avec quelque idée maîtresse, avec nos aspirations innées et avec une ligne d'action directe qui est notre esprit humain »⁶².

Dans son texte il nomme « superconscient » une notion très importante pour cette recherche, une notion dans laquelle transparaît très évident le fondement métaphysique de sa théorie. Stanislavski dévoile clairement sa croyance en ce « MOI » mystérieux qui habite le centre de notre être spirituel et qu'il utilise pour comprendre le travail de l'acteur, comme l'atteste la citation qui suit :

« Quand il a déjà épuisé toutes les voies et méthodes de créativité, l'acteur atteint une limite que la conscience humaine ne peut franchir. Là commence le royaume de l'inconscient, de l'intuition, qui n'est pas accessible à l'esprit⁶³, mais aux sentiments ; qui n'est pas accessible à la pensée, mais aux émotions créatrices. La technique brute de l'acteur ne peut l'atteindre. Il n'est accessible qu'à sa nature-artiste.

Malheureusement, le royaume de l'inconscient est très souvent oublié dans notre art parce que la plupart des acteurs se restreignent aux sentiments superficiels, et les spectateurs se contentent des impressions purement externes. Cependant, l'essence

⁶¹ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 92.

⁶² *Ibid.*, p. 92.

⁶³ J'ai traduit par « esprit » l'expression « mente » de la traduction brésilienne et « mind » de la traduction anglaise.

de l'art et la source principale de la créativité se dissimulent dans les profondeurs de l'âme humaine, là, au centre de notre être spirituel, dans le royaume de notre inaccessible supraconscience, existent notre 'MOI' mystérieux et notre inspiration. C'est ici même que repose notre matériel spirituel le plus important»⁶⁴.

A plusieurs reprises l'auteur avait déjà évoqué la nécessité, pour l'acteur, d'étudier le « matériel spirituel du personnage » et son propre « matériel spirituel », c'est à dire: étudier les émotions, les images, les désirs du personnage et ceux de l'acteur. À travers cette notion de superconscient, on peut comprendre de façon plus évidente que Stanislavski suppose que les émotions, les désirs, les images (l'imagination) d'une personne restent logés dans le centre de notre être, dans le « MOI » profond, aussi appelé « âme » de l'homme, ou encore « supraconscience inaccessible », c'est-à-dire, appartiennent au domaine de l'inconnu, du mystérieux, de l'occulte, sont quelque chose d'inexplicable et d'inaccessible.

La rationalité avec laquelle Stanislavski aborde ces questions est d'ordre métaphysique: implique une croyance profane. Il est nécessaire de « croire » qu'il existe un « MOI » profond qui archive les émotions, les images, les souvenirs, les désirs, pour expliquer le travail de l'acteur comme le veut Stanislavski. C'est bien clair qu'au début de cette connaissance il y a une croyance : il faut croire à tout cela puisque tout cela est mystérieux, occulte, inaccessible, comme l'auteur le dit lui même. La longue citation qui suit est primordiale pour le constater encore une fois:

« ...En effet, comment pourrait-on atteindre, par des voies conscientes, toutes les subtilités d'une âme vivante, par exemple une âme aussi complexe que celle de Hamlet ? Beaucoup de ses nuances, fantasmes, vagues d'émotions, ne peuvent être accessibles qu'à l'intuition créatrice inconsciente.

Comment l'atteindre, alors ? Comment sonder les profondeurs d'un rôle, d'un acteur ou d'un public ? Cela ne peut être fait qu'avec l'aide de la nature. Les clés des endroits secrets du supraconscient créatif sont donnés à la nature de l'acteur en tant qu'être humain. Les secrets de l'inspiration et les chemins impénétrables qui y mènent, il n'y a que la nature qui les connaît. Seule la nature peut faire le miracle sans lequel le texte d'un rôle reste inerte et sans vie. En somme, la nature est l'unique créatrice au monde qui soit capable d'insufler la vie. Plus subtil est le sentiment, plus il s'approche du supraconscient, plus il est proche de la nature et plus il s'éloigne du conscient. Le supraconscient commence là où la réalité (...) finit, où la nature se libère de la tutelle de l'esprit⁶⁵, reste libre des conventions, des préjugés (...). Ainsi, la voie naturelle d'accès à l'inconscient est à travers le conscient. L'unique accès au supraconscient, à l'irréel, c'est à travers le réel (...) Les

⁶⁴ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 94.

⁶⁵ J'ai traduit par « esprit » l'expression « mente » de la traduction brésilienne et « mind » de la traduction anglaise.

Yogis de l'Inde, qui font des miracles dans le champ du subconscient et du supraconscient, peuvent nous donner beaucoup de conseils pratiques. Eux aussi se dirigent vers l'inconscient au travers des moyens préparatoires conscients, du physique vers le spirituel, du réel vers l'irréel, du naturel vers l'abstrait. (...) Tout le travail que nous exécutons sur nous mêmes et sur nos rôles a pour but de préparer le terrain pour la création et le développement de passions vivantes et l'inspiration qui gît, assoupie dans le royaume du supraconscient. (...)

L'acteur doit se soucier d'établir un climat intérieur approprié (...) afin qu'il devienne une seconde nature pour lui-même. Plus encore, il doit apprendre à accepter comme siennes les situations données de son rôle. Ce n'est qu'alors que l'exigeante inspiration ouvrira ses portes secrètes, sortira librement et contrôlera en maître toute l'initiative de la créativité de l'acteur »⁶⁶.

En somme, selon Stanislavski, l'acteur prépare le chemin, travaille pour qu'en fin de compte, l'inspiration – ce qui appartient à ce monde occulte – travaille à sa place. Quelle est donc la différence entre cette explication du travail de l'acteur et l'incarnation des esprits chère aux spirites, ou même la « possession » d'un fou par le diable (explication qui persiste dès le moyen âge)? Ce sont effectivement des vérités, mais des vérités qui exigent une croyance profane, toutes ces vérités exigent qu'on croie qu'il y a une force inexplicable qui s'empare de la personne, qui agit malgré elle, et à sa place. Dans le cas particulier de l'acteur, cette façon de penser exige qu'on croie qu'il existe une force obscure qui s'empare de l'acteur et son travail consiste à trouver un moyen pour libérer cette force.

Stanislavski appelle « période de l'incarnation physique » la troisième période de la première phase de son travail. Tout ce qui a été étudié, imaginé, choisi, sera maintenant dirigé vers l'action. Les objectifs seront exécutés d'une façon physique. Stanislavski reconnaît qu'il est impossible à un acteur d'être d'emblée le personnage :

« Ce serait un effort perdu. Ni mon corps ni mon âme ne se laisseraient mener par une telle tromperie. Cela ne ferait que détruire ma moindre parcelle de foi, m'égarerait et réduirait ma ferveur. Je ne peux pas me changer en aucune autre personne. Une métamorphose miraculeuse est hors de question »⁶⁷.

Stanislavski se préoccupe d'abord de la question suivante: comment deviner les sentiments du personnage ? Comment « se mettre dans sa peau », c'est à dire, à sa place ? Ensuite il change cette question et propose à l'acteur qu'il se demande ce que font les hommes dans une situation analogue ? Après, se disant que cette question est

⁶⁶ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit, pp. 94-97.

trop générale et trop vague, il propose, pour que l'acteur se mette à la place du personnage, qu'il se demande ce que lui ferait s'il était à la place de ce dernier. L'acteur doit comprendre la situation du personnage en la comparant à des situations analogues qu'il a connues dans sa propre vie. Ses propres sentiments [émotions] doivent être engagés⁶⁸ pour pouvoir remplir chaque mot du texte avec des émotions « vivantes ».

Nous abordons maintenant un des problèmes rencontrés par Stanislavski pour ensuite, montrer comment il le résout. L'auteur rapporte qu'au moment où les acteurs doivent commencer la lecture du texte ce dernier gêne les acteurs. Ils perdent le travail qu'ils avaient fait jusqu'alors, perdent la partition qu'ils avaient construite. Le texte est lu sans émotion, sans vie. Le personnage qui avait été imaginé disparaît :

« Au début du processus d'incarnation physique, un acteur utilise de façon immodérée et extravagante tout ce qui peut transmettre ses émotions créatrices - mots, voix, gestes, mouvement, action, expression faciale. A ce moment l'acteur n'épargne aucun moyen, dès qu'il peut, d'une manière ou d'une autre, extérioriser tout ce qu'il ressent en lui même »⁶⁹.

Stanislavski propose une interruption de la lecture en fonction de ce problème et comme solution il introduit un travail d'improvisation sur des thèmes au choix des acteurs, analogues aux thèmes de la pièce. Plus précisément, chaque acteur l'improvisera sur des thèmes analogues aux situations des personnages qu'il doit travailler. Il propose d'établir un lien entre l'ambiance réelle où il se trouve et la situation, la vie du personnage sur lequel il est en train de travailler « ce qui signifie, ma propre vie mise dans les conditions de la vie du héros de la pièce, son passé, son présent et les perspectives de sa vie future »⁷⁰.

Le directeur-pédagogue met le personnage dans une autre situation, différente de celle de la pièce, de la même façon que Copeau travaillait, d'ailleurs, quand celui-ci proposait l'improvisation avec les personnages dans l'ambiance des villages de Bourgogne, au milieu des paysans. Il transforme l'espace réel en espace fictif. Ce personnage doit alors se communiquer avec les autres, c'est-à-dire, avec les personnes qui se trouvent dans cet espace réel. Stanislavski remarque que les paroles prononcées

⁶⁸ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 101.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 108-109.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 110.

dans cette situation par l'acteur qui représente le personnage ne sont pas outrancières (cabotines). Stanislavski comprend que de cette façon l'acteur transmet les messages du subconscient et du superconscient. Il cherche un moyen pour faire en sorte que l'acteur expose ses émotions à travers le personnage. Il continue évident que Stanislavski comprend que les émotions sont emmagasinées dans le subconscient (inconscient ou superconscient, les trois termes sont utilisés sans distinction comme nous l'avons déjà mentionné). Le travail de l'acteur consiste à créer des conditions pour que cet univers caché apparaisse sur scène. Tout le corps de l'acteur sera travaillé dans ce sens pour combattre les clichés et permettre que celui-ci se maintienne en « relation directe avec les émotions internes et les transmette immédiatement et avec exactitude »⁷¹ :

« Plus importante est la créativité intérieure de l'acteur, plus belle doit être sa voix, plus parfaite sa diction, plus expressifs ses mouvements faciaux, plus gracieux son corps, plus flexible tout son équipement physique. L'incarnation sur scène, comme n'importe quelle autre forme artistique, n'est bonne que lorsqu'elle est fidèle et qu'en même temps elle exécute de façon artistique la substance intérieure de l'œuvre. La forme doit être fidèle à la substance intérieure. Si la forme est un échec, la faute en revient au sentiment créatif qui l'a engendré de l'intérieur »⁷².

Comme nous l'avons vu antérieurement, la créativité et l'objectif créateur, dans la conception de Stanislavski, sont inconscients. L'important est de trouver des moyens de libérer ce « MOI » profond. Alors, tout le travail technique vocal, corporel, est au service de cette transmission de quelque chose qui réside dans les profondeurs d'une personne. C'est cela qui devient de plus en plus évident dans ses écrits, dans ses propos. Cette créativité intérieure de l'acteur, ce noyau, ce « MOI » profond ou « inconscient », est inné. L'acteur peut se préparer techniquement autant qu'il veut, mais le fait s'il sera ou non un bon acteur, ou même un acteur génial, dépend en définitive de cet inné profond et mystérieux.

Voilà la base de son travail : cette notion selon laquelle toute personne possède un « MOI » profond, caché et qui la gouverne. Cette notion, Sartre va la rejeter dans *La transcendance de l'égo*. Il la réfute et nous donne une autre possibilité pour comprendre la personnalité sans avoir recours à des explications floues, occultes.

⁷¹ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 114.

⁷² *Ibid.*, p. 116.

Au cours de sa réflexion, Stanislavski se rend compte que l'acteur doit visualiser le costume, la façon de marcher, les mouvements du personnage qu'il va représenter. Il doit aussi se souvenir de l'allure des personnes qu'il connaît y compris, ici et là, de détails remarquables aidant à construire visuellement l'« image extérieure » de ce personnage. L'acteur doit « chercher un modèle vivant, fouillant partout, dans la rue, au théâtre, chez lui, ou bien dans les lieux spécifiques pour trouver des groupes particuliers d'individus – militaires, bureaucrates, commerçants, aristocrates, paysans, etc. – suivant ce dont il aura besoin »⁷³. Dans ce but, l'acteur doit collectionner des photographies, des gravures, des esquisses de maquillage, des portraits typiques, afin d'enrichir son imagination. Eventuellement l'acteur pourrait faire le dessin, l'ébauche du visage de son personnage pour alors le « transférer avec toutes ses lignes caractéristiques sur son propre visage et son propre corps »⁷⁴.

Selon Stanislavski, « quand l'image extérieure recouvre la vie, l'image intérieure reconnaît son corps, sa façon de marcher, sa manière de bouger »⁷⁵. Il est toujours important de se souvenir que l'« image » pour Stanislavski est quelque chose qui reste archivé dans l'inconscient. Si c'est l'« image intérieure » qui reconnaît ce qu'est le personnage, il est clair que c'est l'« image intérieure » qui décide. On peut constater de nouveau que dans sa compréhension c'est l'inconscient qui décide. L'acteur peut expérimenter plusieurs façons de marcher, de se maquiller, de bouger, mais la décision appartient à l'« intériorité de l'acteur » :

« La capacité de maintenir notre corps complètement au service de nos sentiments est une des préoccupations primordiales de la technique externe de l'incarnation d'un rôle. Toutefois, un grand nombre de sentiments invisibles, incommunicables, supraconscients, ne peuvent être exprimés par le corps, aussi parfait soit-il. Ils sont transmis directement d'une âme à l'autre. Les personnes communiquent entre elles au moyen de courants intérieurs invisibles, de radiations de leur esprit (...). Ces dernières ont, sur scène, un effet direct, puissant, et transmettent des choses que ni les mots, ni les gestes ne sont capables de faire. Vous ressentez un état émotionnel et vous pouvez faire en sorte que les autres, avec lesquels elle est en communion, le ressentent également »⁷⁶.

⁷³ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 117.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 118.

On peut constater dans cette citation la référence à la notion d'« irradiation » provenant des théories du Prana-Yoga. Il est possible d'identifier ici, sans trop s'étendre, simplement pour y faire référence, que la notion de « courants intérieurs invisibles » qui est à la base du travail de Stanislavski persiste dans le théâtre de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. On retrouve ce même principe avec une autre dénomination, le « flux d'énergie », dans la base du travail de Grotowski, un des héritiers de Stanislavski. On trouve cette même notion de flux d'énergie dans l'oeuvre d'Eugênio Barba, dont le travail prend racine dans les propositions de Grotowski. La technique a changé, l'esthétique n'est plus la même, « le personnage est entré en crise », mais la notion de base persiste : le travail de l'acteur consiste à faire circuler le flux de ce « courant intérieur invisible ». Le travail de l'acteur continue de se fonder sur quelque chose d'inexplicable, caché, secret, mystérieux et magique comme en témoigne le texte suivant :

“De tout temps les acteurs ont commis la grande erreur de supposer que, compte-tenu des vastes dimensions du théâtre, la qualité de la représentation ne dépend que de ce qui est visible et audible par le public. Mais comment peut-on affirmer que le théâtre n'existe que pour satisfaire les yeux et les oreilles du public ? Est-ce que tout ce qui traverse notre âme ne dépend que des mots, des sons, des gestes et des mouvements ?

Il nous faut reconnaître l'importance du pouvoir et du caractère irresistible et contagieux de la communion directe au moyen des ondes invisibles de la volonté et des sentiments humains. Ce pouvoir est utilisé pour hypnotiser les personnes, dompter les animaux sauvages ou bien une foule en colère. Les fakirs font mourir les gens et ensuite les ressuscitent. De même, les acteurs peuvent remplir de grands auditoriums avec les ondes invisibles de leurs émotions »⁷⁷.

Stanislavski aborde quelque chose qui se passe effectivement chez l'acteur. Il s'agit sans aucun doute d'une « force ». Mais cette « force » que Sartre va nous expliquer avec un instrument scientifique, Stanislavski la croit occulte, mystérieuse. Il y a, selon lui, un rayonnement invisible de l'émotion qui se libère du centre occulte de l'acteur, d'une façon inexplicable. Partant de là, Stanislavski propose à l'acteur qu'il agisse de la sorte devant le public. Par ailleurs, il remarque que ce « rayonnement invisible » s'intensifie face au public :

« Certains croient que la nécessité de créer devant le public est un obstacle. Au contraire, cela stimule ce type de communion, parce que l'ambiance d'un spectacle, fortement imprégnée par l'excitation nerveuse de l'audience se révèle être le canal le

⁷⁷ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., pp. 118-119.

plus efficace pour stimuler la créativité de l'acteur. Les sensations qui émanent de l'audience amplifient son excitation, intensifient l'ambiance dans l'auditorium et augmentent le flux des courants intérieurs »⁷⁸.

La théorie de la personnalité de Sartre explique cette force sans avoir à recourir au mystique, à l'inconnu, à l'occulte. Se limitant à l'observation du phénomène en tant qu'indicatif de lui même il est possible de comprendre que cette force qui pousse l'acteur à la créativité quand il est devant le public, vient de la réalité même: du public. Cette force elle existe, bien sûr et celui qui est acteur ou metteur-en-scène le sait très bien. Le public est là, et attend une réaction de la part de l'acteur (réaction qui peut varier en fonction de l'époque, de l'espace, du pays, de la région, etc.): soit l'acteur répond, soit il ne répond pas à cette attente. En accord avec son désir d'être il y répondra de façon plus ou moins intense.

Nous ne prolongerons pas cette explication qui sera reprise plus loin après avoir exposé en détail la psychologie de Sartre, après avoir éclairci le « désir d'être », la « force d'attraction » et la « force de répulsion ».

⁷⁸ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 119.

3. Analyse de la deuxième phase du travail de Stanislavski

Après avoir travaillé plusieurs années en partant de l'analyse littéraire, se focalisant sur l'« intériorité de l'acteur » ainsi que sur l'« intériorité du personnage », vint le moment où les limites du système apparurent. « Stanislavski se rend compte que cela produit une espèce de paralysie chez l'acteur. Son élan créatif se trouvait bloqué »⁷⁹. À partir de cette difficulté commence une deuxième étape dans le travail de Stanislavski, qui se caractérise par l'étude des actions physiques. Selon Benedetti, les bases de ce travail datent de 1914⁸⁰. Entre 1930 et 1933 Stanislavski a préparé l'étude sur ce système qui constitue la deuxième partie de *A criação de um papel* [La création d'un rôle].

Stanislavski continue d'affirmer qu'une pièce, en tant qu'œuvre littéraire, ne sera géniale que si elle implique des émotions profondes, cachées dans le subconscient. Cela dit, la première lecture d'une pièce doit éveiller chez l'acteur les émotions créatrices qui vont sonder le rôle d'une manière inconsciente⁸¹. Il affirme qu'une bonne première lecture doit aider l'acteur à trouver dans l'« âme de son rôle un fragment de lui même, de son âme »⁸².

Ensuite, il aborde la « création de la vie physique d'un rôle ». Stanislavski propose l'improvisation sur une scène : représenter à partir d'objectifs physiques simples. Par ce processus les acteurs arrivent à l'objectif psychologique simple. C'est ainsi que se construit leur croyance dans la réalité de leurs actes physiques. Ils répètent ces actions plusieurs fois afin d'y croire et de s'en imprégner :

« La création de la vie physique est la moitié de l'élaboration du rôle, parce que, comme nous-mêmes, un rôle a deux natures : physique et spirituelle. Vous me direz que le but le principal de notre art n'est pas dans les apparences, que ce qu'il cherche c'est la création de la vie d'un esprit humain (...). Je suis pleinement d'accord, mais justement c'est pour cette raison que je commence notre travail par la vie physique de n'importe quel rôle »⁸³.

⁷⁹ Jean BENEDETTI, « Stanislavski et les Studios », *Alternatives Théâtrales* 87, Stanislavski /Tchekhov, Paris : ARIAS - Cifas, 2007, p. 5.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁸¹ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 140.

⁸² *Ibid.*, p. 139.

⁸³ *Ibid.*, p. 162.

Il est évident que Stanislavski prend de nouveau en compte une connaissance métaphysique pour clarifier le personnage et le travail de l'acteur. Ici on peut supposer que cette clarification procède sans aucun doute aussi de sa culture religieuse orthodoxe. Cette connaissance est compatible avec le credo orthodoxe: nous sommes corps et esprit. C'est avec cette notion qu'il explique l'acteur, le travail de l'acteur et le personnage. Il y a là nettement une rationalisation qui implique la dualité esprit – matière.

Dans ses écrits ce qu'il entend par « esprit » est souvent un substitut pour « émotion » ou « sentiments ». Alors quand Stanislavski dit qu'il faut « partir de l'extérieur vers l'intérieur », dans cette phase de son travail, il dit en fait qu'il faut « partir des actions physiques pour atteindre l'émotion », ce qu'il appelle aussi « sentiment » : « l'esprit ne peut cesser de réagir aux actions du corps, dès qu'elles sont authentiques, bien évidemment... »⁸⁴.

Selon Stanislavski l'un des moteurs de nos émotions réside dans la « vérité et la foi que nous avons » tant dans nos actions physiques et que dans nos objectifs⁸⁵. Cette foi expérimentée et décrite empiriquement par Stanislavski sera clarifiée par Sartre de façon très rigoureuse dans sa théorie de l'imaginaire. L'implication plus ou moins forte de l'acteur sous-entend une croyance plus ou moins forte de celui-ci dans le personnage.

Nous voyons ici un point de concordance dans les observations et descriptions de Stanislavski et de Sartre. Ce qui différencie l'un de l'autre c'est que Stanislavski comprend que cette foi est intérieure et concerne ce que « le corps est en train de faire ». Son éclaircissement sur le travail de l'acteur engage toujours la notion d'âme, même quand il aborde la foi : « Il suffit que l'acteur croie en lui même pour que son âme s'ouvre, accueillant tous les objectifs et émotions intérieures de son rôle »⁸⁶.

Le cheminement du travail de l'acteur dans cette deuxième partie du processus de Stanislavski est, de façon résumée, le suivant : l'acteur part des actions physiques

⁸⁴ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 162.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 163.

« de la vie réelle », compatibles avec la situation du personnage dans la scène. Il doit croire à ces actions et de cette façon naissent les émotions. C'est ainsi que les actions prennent vie.

Cette phase inclut encore l'analyse ou l'étude du contenu intérieur de la pièce, ce qui suppose le processus d'étude de la pièce et du rôle. Analyser un rôle implique, selon Stanislavski, analyser son âme. Nous retrouvons la notion vérifiée dans la première phase de ses propos, quand il affirmait la nécessité de trouver ce « MOI » profond où sont rangées les émotions. Cette analyse implique aussi la rencontre des liaisons entre le rôle et l'acteur, c'est-à-dire, des émotions et des expériences en commun. Nous sommes ici sinon dans le psychodrame proposé par Jacob Levi Moreno, du moins très proche de celui-ci, comme l'a bien observé Sham's dans *L'acteur, entre réel et imaginaire*⁸⁷.

Cette proposition est le chemin qui mène au psychodrame. C'est une des conséquences négatives de l'« intériorisation » du travail de l'acteur. Cela n'a pas été identifié par Stanislavski dans ces termes, c'est-à-dire, en les reliant au concept de psychodrame. Mais le directeur russe a remarqué à certains moments de son travail que les acteurs, et lui même en tant qu'acteur, avaient des problèmes pour travailler l'émotion relativement au personnage. On remarque que le travail sur l'émotion est fragile, suscite des craintes, Stanislavski averti qu'il est dangereux. Je fais noter encore une fois que ce que sa rationalisation lui permettait de croire est que l'émotion était du domaine de l'inconscient:

« Dans notre art, contraindre ses émotions, même dans une faible mesure, est pour un acteur déjà bien risqué ; que dire alors des rôles tragiques où la contrainte est dix fois plus forte ? On s'y heurte en effet à des épreuves particulièrement pénibles, à des problèmes de création qui dépassent les forces d'un acteur inexpérimenté (...). Les moments forts et la contrainte imposée au tempérament sont d'autant plus dangereux qu'ils s'exercent sur une nature d'artiste. Pour atteindre naturellement de tels climats psychologiques, il faut s'y préparer longuement. Si les premières marches sont logiques et vous mènent *crescendo*, (...) vous pourrez finalement, à l'aide du conscient, atteindre une certaine hauteur résultante, à partir de laquelle commencent les sphères supérieures du supraconscient. L'élan peut vous élever jusqu'à cette région et vous livrer au seul pouvoir de l'émotion...»⁸⁸.

⁸⁷ SHAM'S, *L'acteur, entre réel et imaginaire*, l'Harmattan, 2003, p. 176.

⁸⁸ Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans...*, *op.cit.*, pp. 167-169.

Cette fragilité pour travailler l'émotion se doit exactement à la rationalisation qui l'explique: une rationalisation qui jette l'acteur dans l'occultisme.

Stanislavski affirme qu'après avoir « incarné » un personnage mélancolique, par exemple, les acteurs restaient prisonniers de cette mélancolie. Ils restaient émotionnellement troublés, confus. En fonction de cela il a développé un système de travail qui engageait d'abord des exercices physiques, une approche corporelle : les actions physiques ici décrites. Il a essayé de résoudre le problème en partant des actions physiques, pourtant il n'a jamais abandonné la notion d' « intériorité de l'acteur et du personnage ». Ce problème a été aussi rencontré par Meyerhold et celui-ci en a beaucoup parlé dans ses écrits. Comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette recherche, Meyerhold critiquera l'intériorisation qu'il acusera de rendre les acteurs malades, neurasthéniques (terme aussi utilisé par Stanislavski).

Le directeur russe propose l'analyse de la « ligne extérieure » et de la « ligne intérieure » de la pièce. Par « ligne extérieure » il comprend les faits, les actions : ce qui est décrit par l'auteur. Il suffit de les vérifier et de les décrire. Selon le directeur-pédagogue, le plus important c'est l'analyse de la « ligne intérieure », c'est-à-dire, l'analyse de la justification des faits: en fonction de quoi les personnages agissent de telle ou telle façon.

Ce qui importe le plus, selon Stanislavski, c'est qu'en faisant cette analyse, en étudiant le texte, l'acteur doit être capable de raconter l'histoire de la pièce, raconter ce fil conducteur qui est fourni par l'auteur. En faisant cela, l'acteur doit laisser le champ libre à son imagination. En utilisant des termes propres à la théorie de Sartre sur l'imaginaire on peut expliquer les orientations de Stanislavski : par identité noématique avec les épisodes de la pièce l'acteur doit prendre conscience des épisodes personnels de sa propre vie sociale. Ce sont des occurrences spontanées d'images (auditives, visuelles, sonores, etc.). Le directeur-pédagogue propose que l'acteur accueille ces occurrences et évite de les rejeter. Ceci est illustré par la citation où Kostia, élève-acteur fictif, dialogue avec Tortsov, metteur en scène fictif :

« Quand j'ai eu fini de raconter ma vision intérieure, j'ai tout de suite eu envie de critiquer ce stupide produit de mon imagination, mais Tortsov agitant vivement les bras m'a crié :

- pour l'amour de Dieu ne fais pas ça! Tu n'as pas le pouvoir d'ordonner à toi même l'évocation de ces souvenirs ci ou ces souvenirs là, selon ton bon vouloir. Laisse-les reprendre vie spontanément et laisse-les agir comme de puissants stimulants de ta créativité d'acteur. La seule condition est qu'ils ne contredisent pas la trame fondamentale de la pièce, telle que le dramaturge l'a écrite »⁸⁹.

Pourquoi Stanislavski propose-t-il que l'acteur travaille de cette façon ? Pourquoi propose-t-il que l'acteur ne porte aucun jugement sur cette occurrence spontanée de la conscience? Parce qu'il comprend qu'il s'agit d'un affleurement, d'un jaillissement de l'inconscient. Les instruments théoriques dont il dispose lui permettent de comprendre que cette occurrence spontanée doit être défendue et protégée : elle serait une révélation de l'inconscient.

Nous anticipons superficiellement la discussion qui sera reprise de façon approfondie dans la troisième partie de cette recherche. Il est important de reprendre ces textes de Stanislavski, de présenter dans cette recherche son processus de travail, dans la mesure où cela permet de montrer, peu à peu, les bases qui sous-tendent ces processus.

Le directeur poursuit en stimulant l'imagination de l'acteur, lui demandant : quand et comment se sont déroulés tous les épisodes (de la pièce) qu'il visualise avec sa « vision intérieure » ? A quoi songe le personnage? Comment vit-il? Comment ce personnage aurait-il pu connaître tel autre personnage? Qu'ont-ils ressenti lors de leur première rencontre? Et ainsi de suite. Selon Stanislavski, ce sont les réponses à ces questions qui vont composer ce qu'il appelle la « ligne intérieure de la pièce ».

Pour que les acteurs se mettent à la place du personnage, ils doivent avoir une imagination fertile. Ils ont alors besoin de chercher « ce qui mène au développement d'une imagination qui est encore en phase embryonnaire »⁹⁰. Ils commencent cette analyse couche par couche, comme l'atteste Stanislavski, progressant du dessus vers le dessous, soit: des choses les plus accessibles aux « sentiments conscients » des acteurs vers les moins accessibles. Ce que le directeur comprend par « couche extérieure » est

⁸⁹ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p. 184.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 187.

constitué par l'intrigue, les faits, les événements de la pièce. Il appelle « deuxième couche » l'évaluation des faits : dans certaines pièces ce qui est significatif ce sont les attitudes des personnages face aux événements. Comment sont-ils affectés par les faits ? Stanislavski appelle cela le « contenu intérieur » d'une pièce ou encore l'« analyse intérieure du personnage ». L'analyse proposée doit expliquer comment les éléments se traduisent en actions. Il faut trouver des justifications aux actions. Stanislavski propose que les acteurs pensent à une justification compatible avec la situation proposée dans la pièce. Pour cela, ils posent la question suivante : si les choses s'étaient passées ainsi, qu'aurais-je fait [si moi, l'acteur, j'avais été à la place du personnage] ?⁹¹.

Le travail de l'acteur consiste à décider ce qu'il devrait faire s'il était dans la situation du personnage. Quelle action physique aurait-il exécuté ? A ce moment là l'émotion ne doit pas intervenir. L'acteur devra alors exécuter les actions physiques : marcher, regarder, écouter, etc. Après qu'il ait créé la ligne ininterrompue d'actions physiques, la « ligne de l'être physique », il va créer l'« entité spirituelle du rôle » :

« ...le lien entre le corps et l'âme est indivisible. La vie de l'un engendre celle de l'autre et vice-versa. Dans *toute action physique*, à moins qu'elle ne soit purement mécanique, se trouve cachés une part d'*action intérieure*, un peu de sentiment [émotions] »⁹².

Après avoir révisé les exercices sur les actions physiques, l'auteur demande : à qui appartiennent ces actions ? À l'acteur ou au personnage ? Et il répond : « l'entité physique est à vous [acteurs], les mouvements aussi, mais les objectifs (...) sont communs aux deux ; où finissez vous et où commence le personnage ? »⁹³. De la même façon il demande ensuite : à qui appartiennent les sentiments ? à l'acteur ou au personnage ? Et il répond qu'il y a une fusion, qu'il y a un moment où on ne peut pas distinguer où commence l'acteur et où finit le personnage : « dans cet état, vous vous approchez chaque fois encore plus de votre rôle, vous sentez qu'il est en vous même et que vous même vous êtes dans le personnage »⁹⁴. « Quand vous aurez atteint la sensation que vous êtes dans votre rôle, et ce dernier en vous, quand, spontanément, il

⁹¹ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit. , p. 192.

⁹² *Ibid.*, p. 239.

⁹³ *Ibid.*, p. 242.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 243.

fusionnera avec votre état créateur intérieur limitrophe du subconscient, alors foncez, en pleine confiance »⁹⁵.

Il n'est pas difficile de remarquer que cette explication est confuse. Stanislavski veut éclaircir la relation acteur-personnage, mais, puisqu'il s'appuie sur un fondement métaphysique, il n'y arrive pas. Comment pourrait un acteur, empêtré dans cette confusion, travailler en pleine confiance comme il le veut ? Nous avons vu tout au long de ce chapitre que la technique proposée par Stanislavski, qu'elle provienne de la première phase de ses recherches ou bien de la deuxième phase, implique la relation avec l'émotion et celle-ci a toujours été expliquée par lui à partir de la théorie psychanalytique. Tout le travail de l'acteur est donc basé sur la notion de l'inconscient, qui implique une croyance profane : il y a quelque chose d'obscur qui nous gouverne.

A partir de l'investigation faite dans ce chapitre il reste évident que Stanislavski fonde son travail sur l'idée qu'une personne, un acteur et donc un personnage, ont un centre mystérieux et intime qui serait le « MOI » profond qui le gouverne. Emotions, désirs restent rangés dans ce centre de notre être.

Stanislavski observe qu'à un moment l'acteur travaille spontanément, absorbé dans le personnage, sans distance entre lui même et ce personnage parce qu'il croit au personnage en l'absence de tout esprit critique. Ce que Stanislavski ne peut pas faire et ne pourrait jamais faire, c'est expliquer le phénomène dans ces termes. Il ne peut pas le faire tout simplement parce qu'il n'avait pas la base théorique nécessaire, car cette théorie n'avait pas encore été élaborée. Mais nous, bénéficiant d'une théorie qui se limite à l'observation du phénomène en tant qu'indicatif de lui même, nous pouvons éclaircir ce qui se passait de son temps avec ses acteurs sans avoir recours à la dualité intérieur-extérieur. Cela sera fait dans la troisième partie de cette recherche.

On remarque dans son travail et en lisant les auteurs qui étudient Stanislavski que celui-ci ne s'occupe pas des questions politiques, ni pour faire la révolution, ni pour se battre contre le système de Staline. Après des années d'abondance, il a eu des

⁹⁵ Constantin STANISLAVSKI, *A criação de um...*, op. cit., p 243.

difficultés financières, mais tout de même, le système staliniste a réservé pour lui une condition de vie possible. On a exigé de lui tout de même qu'il fasse une révision sur les termes qu'il utilisait, pour éliminer n'importe quelle référence mystique dans son travail. C'était une exigence de la philosophie matérialiste. Il a essayé de s'adapter, mais pas tout à fait. Il n'a jamais abandonné ses croyances.

Dans le deuxième et le troisième chapitres de cette partie, en analysant l'œuvre de Jacques Copeau et de Louis Jouvet, nous vérifierons la persistance de la dualité intérieur-extérieur utilisée par Stanislavski. Dans la deuxième partie de la recherche nous mettrons en évidence les critiques à cette façon d'expliquer le travail de l'acteur, à cette subjectivisation de son travail.

CHAPITRE II

Bases théoriques de la pédagogie de l'acteur élaborée par Jacques Copeau

1. Brève biographie et contextualisation historique

Jacques Copeau est né à Paris en 1879. Le théâtre faisait partie de sa culture familiale : son père l'emmenait régulièrement au théâtre, et son grand-père qui lui avait offert une marionnette l'emmenait voir des mélodrames. Dans sa jeunesse il fréquenta de théâtre à thèse et le théâtre d'idées ainsi que le *Théâtre Libre* d'André Antoine. Elève au lycée Condorcet de 10 à 17 ans (de 1889 à 1897), il découvre la philosophie avec Jean Izoulet :

« ...l'auteur de la *Cité moderne*, une thèse de physiosociologie idéaliste qui renvoie dos à dos matérialisme et spiritualisme. Francis Pruner nous dit que 'la foi immuable de Copeau en la mission supérieure de l'artiste au sein de la société, son orgueil messianique, son idéalisme stoïque, prennent source là et non ailleurs' »⁹⁶.

Tout jeune encore, Copeau écrit des essais et des poèmes pour des revues et des journaux parisiens. En 1907, il collabore à *La Grande Revue* où il reste pendant trois ans en qualité de critique dramatique⁹⁷. En 1908, en collaboration avec Gide, Schlumberger, Ghéon, Ruyters et Drouin, il fonde la *Nouvelle Revue Française*, qui fera connaître de grands écrivains. A partir de 1910, Copeau devient le critique théâtral de la revue, ce qui lui permet, outre de gagner sa vie, de faire connaissance avec un système dominé par les vedettes et les excès du naturalisme. On retrouve dans les articles de Copeau l'influence de sa formation philosophique et son opposition au positivisme dans lequel s'enracinait le drame naturaliste. Il faut souligner qu'en 1881 Emile Zola publie *Le Naturalisme au Théâtre* et qu'en 1887 André Antoine fonde *Le Théâtre Libre*. En accord avec le jugement de Copeau, par la profusion de détails des costumes et des décors, le théâtre naturaliste réclamait un minimum de capacités expressives des acteurs

⁹⁶ John RUDLIN, « Copeau et la jeunesse : la formation du comédien » in Patrice PAVIS, Jean THOMASSEAU (Textes réunis par), *Bouffonneries*, Copeau l'éveilleur, 34, Lectoure, France, 1995, p. 108.

⁹⁷ Hubert GIGNOUX, *Histoire d'une famille théâtrale*, Lausanne : L'Aire, 1984, p. 40.

et ne parvenait pas à stimuler l'imaginaire des spectateurs. En d'autres termes, le naturalisme laissait peu de place à la poésie.

Comme nous l'avons déjà souligné au début de cette première partie, le XIX^{ème} siècle vit l'apparition au théâtre de grands acteurs aux fortes personnalités, c'est la période marquée par le système des vedettes. C'est le théâtre dominé par l'acteur principal, l'étoile, celui que l'on place au-dessus de tous les autres (acteurs, auteur, scénariste) et qui ne se mêle pas aux autres. C'est la vedette qui fait l'attraction de ce genre de théâtre, et non l'auteur, le metteur en scène ou la troupe. La vedette s'appuie sur son image dans la presse et non sur le travail d'acteur en soi. Ce qui vend, ce qui appelle le public c'est l'image de l'acteur, et non la qualité de son travail. L'acteur vedette finit par se contenter des clichés, des solutions rapides, des formules risibles qui, certain jour, lui ont valu du succès. C'est ce que Copeau appelait le faux théâtre, le théâtre frelaté, menteur, maniéré. Tout ce que la vedette en attend, c'est apparaître et avoir le texte le plus long. Le public ne va pas au théâtre pour voir la pièce, mais pour voir ses acteurs préférés. Ce théâtre là ne laisse aucune place au travail collectif.

La présence des vedettes sur la scène de son époque inquiétait profondément Copeau. Il y voyait surtout la victoire d'un commerce qui détruisait le travail des « poètes » (les auteurs). Copeau se révolta contre ce type de théâtre qui, faisant des coupures dans les textes ou les modifiant sans raison et d'une manière arbitraire, faisait fi du travail d'auteur. Quant aux acteurs, ils prenaient des attitudes fausses, exagérées, et se préoccupaient seulement de la parole et de la diction. Cependant Copeau savait reconnaître dans ces fortes personnalités, certains bons acteurs dont le travail était digne d'éloges. De même, il appréciait le développement du travail collectif du *Théâtre Libre* d'Antoine.

Il reste que le théâtre contemporain de Copeau souffrait d'une absence de formation. Parlant de la formation traditionnelle, Odette Aslan⁹⁸ souligne l'empirisme de l'enseignement théâtral. Celui qui voulait apprendre le métier devait découvrir par lui-même les secrets du bon acteur. Il n'y avait aucune règle fixe et l'on manquait de

⁹⁸ Odette ASLAN, *O ator no século XX* [L'acteur au XX^{ème} siècle], São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 6.

professeurs. Souvent, les acteurs se décidaient à enseigner, mais ils montraient de sérieuses lacunes en pédagogie.

Les acteurs en vue écrivaient des biographies et des études sur le théâtre ; ces documents nous renseignent sur leurs méthodes de travail. L'enseignement théâtral offert par le Conservatoire National d'Art Dramatique (fondé en 1795) se réduisait à l'étude de la diction, des intonations, des pauses et de la respiration. Cet entraînement ne profitait pas à l'ensemble des acteurs, dont le travail ne bénéficiait d'aucun parcours systématisé. Ce parcours apparut comme une nécessité pour le mouvement rénovateur du début du XX^{ème} siècle.

Après le lycée, Copeau suit plus tard une formation supérieure : « ... il s'inscrit à la Sorbonne pour devenir licencié en Philosophie et en Lettres, toujours avec l'intention de devenir professeur. Il en sortit avec la conscience d'être envoyé en mission artistique (...) »⁹⁹.

2. Théorie théâtrale et base théorique

Selon Rudlin, les idées d'Henri Bergson¹⁰⁰ (1859-1941) ont influencé de façon significative la vision du monde de Copeau :

“Les idées de Bergson étaient très en vue en ce temps-là. Copeau essayait de remplir sa vie avec ‘l'élan vital’ du philosophe, d'opter pour l'intuitif, contre l'empirique et le rationalisme. La clé pour lui était donc la personnalité de l'acteur, utilisée non pour des raisons narcissiques, mais au service d'une idée du progrès humain. Pour lui ce progrès ne serait pas fondé sur le Darwinisme et le mécanisme scientifique du 19^{ème} siècle, mais sur le passage au 20^{ème} siècle d'une évolution spirituelle et créative d'une génération à l'autre.

⁹⁹ John RUDLIN, « Copeau et la jeunesse ... », *op. cit.*, p. 108

¹⁰⁰ Bergson, philosophe français né à Paris, enseigna au Collège de France. Il fut très influencé dans sa jeunesse par le positivisme spiritualiste de Lachelier. « La philosophie de Bergson repose sur le concept de l'évolution comprise comme une dimension spirituelle de la vie humaine, associée à la question de la liberté de conscience et du temps, qu'il considéra comme une succession d'instantanés de conscience. Dans son ouvrage *L'évolution Créatrice* (1907), il développe le problème de l'existence humaine et définit l'esprit comme une énergie pure, l'*élan vital* ou impulsion vitale, responsable de toute l'évolution organique. Dans les dernières décades de sa vie il chercha à mettre en rapport sa philosophie avec la pensée chrétienne. Sa philosophie s'inscrit dans le courant intuitionniste qui prit naissance à la fin du XIX^{ème} siècle en réaction au positivisme ». Disponible sur <http://afilosofia.no.sapo.pt/10bergson.htm>.

En sa compagnie, au début du siècle, il trouva toute une fraternité d'écrivains assurés de la même conviction (...). Chez ces deux derniers [Henri Ghéon et Jules Romains], il alla trouver le développement artistique des idées bergsoniennes : avec Ghéon la communication entre l'homme et son Dieu, et chez Romains l'Unanime qui allait l'envoyer encore à la campagne pour vivre dans une communauté d'artisans dramatiques »¹⁰¹.

En conclusion de sa formation et de ses activités de critique théâtral, Copeau pensa qu'il devait construire lui même le théâtre dont il ressentait la nécessité. Fondamentalement, il fallait que le théâtre change de sens et pas seulement d'apparence. Copeau voulut surtout redonner au théâtre son caractère sacré. On trouve ici l'une des importantes bases théoriques de sa pédagogie : la rationalisation religieuse.

Sa formation religieuse catholique et sa formation en philosophie bergsonienne vont dans le même sens : l'art doit être lié au sacré, à une quête spirituelle. Ce besoin prendra de plus en plus d'importance tout au long de sa vie, jusqu'à ce qu'il aborde dans ses pièces des thèmes exclusivement religieux. Nous avons déjà souligné cette notion de sacré dans les propos de Stanislavski et nous la retrouverons, encore plus évidente, dans les écrits de Jouvet.

Pour restituer le caractère sacré du théâtre, Copeau voulut puiser dans le théâtre populaire qui constituait, selon lui, l'origine du théâtre. Il s'est surtout intéressé à la commedia dell'arte, un genre où l'on trouve à la fois la simplicité et l'économie des moyens, la polyvalence de l'acteur, le plaisir du jeu. Ainsi, Copeau met en œuvre une rénovation totale du théâtre qui devrait être avant tout une rénovation de l'homme au théâtre. De là sa certitude qu'il fallait tout d'abord créer une école avant de rénover le théâtre. Ce projet n'a pas pu être réalisé dans cet ordre et, en 1913, Jacques Copeau fonda le Théâtre du Vieux-Colombier.

Le propos était celui de mettre en scène de préférence les classiques, en premier lieu Molière et Shakespeare, pour servir d'exemple aux « poètes » contemporains. Copeau affirmait que le développement de l'art dramatique dépendrait de la relation étroite entre les auteurs et les autres artistes du théâtre, qui participeraient à une recherche commune. Parallèlement à cela, il a projeté la création d'une Comédie

¹⁰¹ John RUDLIN, « Copeau et la jeunesse ... », *op. cit.*, p. 109.

Nouvelle, fortement inspirée de la commedia dell'arte. Les personnages, ainsi que les thèmes, seraient fixes mais construits à partir des « archétypes » de la vie contemporaine. Pour ce qui est de la scène du Vieux-Colombier, Copeau travaille sur l'idée du Tréteau Nu : un tréteau en bois, un espace vide, sans décors, pour mettre en relief l'acteur et l'action dramatique. Après 1919, Copeau et Louis Jouvet ont concrétisé un dispositif fixe, une scène architecturale et permanente, inspirée principalement de la scène élisabéthaine.

Appliquant ses principes fondamentaux, Copeau imagine un acteur nouveau, qui devait être avant tout « un homme parmi les hommes ». En lisant ses écrits on retrouve des indications sur la technique de l'acteur, toujours attachées aux questions éthiques. Parmi les principes éthiques qui ont orienté plus particulièrement le travail de l'acteur et qui, d'une certaine manière, étaient présents dans la théorie théâtrale de Copeau en général, on retrouve l'idée de travailler collectivement, de se faire comprendre, d'être simple, sincère, discipliné, de respecter l'autre et aimer le théâtre. En ce qui concerne la relation entre l'acteur et le texte, Copeau entendait que l'acteur devrait repasser par le chemin que l'auteur avait parcouru, qui était, selon lui, le « chemin de la vérité », pour « inventer au dedans », « emplir de réalité », « saturer de poésie tout ce qui se fait et [se] dit sur la scène, sans jamais outrer la signification »¹⁰². L'acteur devrait attacher une valeur spéciale à la parole dans l'action dramatique. Dans le but de trouver cette vie du texte, Copeau a compris qu'il faudrait tout d'abord commencer par le travail sur le mouvement, sur l'action, laissant l'élève le plus longtemps possible loin du texte, pour qu'il finisse par en ressentir l'absolue nécessité. Claude Sicard nous informe, dans la préface des *Registres VI*, qu'

«...il ne saurait être question d'interpréter des textes, à l'instar de ce qui se pratique au conservatoire. On lira, ou on entendra Copeau lire les grands classiques du théâtre de tous les temps, car leur connaissance importe à la culture, mais il est interdit de les travailler tant que corps et cœurs ne seront pas capables de communiquer l'émotion qu'ils peuvent engendrer »¹⁰³.

¹⁰² Jaques COPEAU, *Registres I : Appels*, Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard, Paris : Gallimard, 1974, p. 199.

¹⁰³ Jaques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, Textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard, Paris : Gallimard, 2000, p. 11.

On peut déjà comprendre comment le désir de valoriser la parole, le texte, a conduit Copeau à développer un travail spécifique sur la corporalité de l'acteur. Celui-ci devrait avoir la conscience de l'expression de son propre corps, posséder une bonne technique corporelle, mettre la perfection musculaire au service d'un sentiment spontané et sincère et être capable d'imiter le réel et non pas des modèles préétablis. Il est intéressant de remarquer ici cette proposition d'imiter le réel dans une théorie théâtrale qui refuse le naturalisme. On pourrait voir là un paradoxe, mais la solution de cette complexité, nous a été apportée par Copeau lui-même, dans un commentaire sur le personnage Lear :

« Croyez-vous que Shakespeare eût seulement conçu, seulement rêvé la scène de la tempête dans King Lear, s'il avait dû demander à des moyens matériels, à des artifices d'éclairage et à des bruits de coulisse de la réaliser sur la scène? Non. Mais Lear se mesurant avec l'orage, lui faisait écho en même temps qu'il le défie, devient pour nous, sans cesser d'être lui même, une image, une incarnation des éléments furieux. Il crée dramatiquement la tempête. Il ne fait plus qu'un avec elle, et nous avec lui, et il est pour nous tout à la fois Lear et la tempête. Voilà ce qu'un naturaliste, si habile homme de métier qu'il soit, ne comprendra jamais. (...) Telle est la différence entre une convention respectueuse de la poésie, et une poésie étouffée par un grossier naturalisme de théâtre»¹⁰⁴.

Ce travail d'imitation du réel, Copeau l'a appelé la « figuration » : technique à la base de la formation de ses élèves.

Dès les premières réflexions à la Nouvelle Revue Française sur la rénovation théâtrale, Copeau avait pensé qu'une école serait indispensable pour la concrétisation de son projet. La méthode voulue par Copeau et sa collaboratrice pédagogique Suzanne Bing, naquit sous une forme embryonnaire en 1915, au Club de gymnastique rythmique de la rue Vaugirard¹⁰⁵ « ...fondé et soutenu par mon ami Emmanuel Couvreur pour la diffusion à Paris des méthodes de Jacques-Dalcroze »¹⁰⁶. Les acteurs qui travaillaient avec Copeau sont allés étudier dans cette école. Suzanne Bing y donna des cours pour enfants. En 1916 elle a travaillé dans une école basée sur la méthode Montessori aux EUA, où elle a observé le jeu des enfants. Cette expérience a aussi été fondamentale pour la concrétisation de l'école du Vieux-Colombier. Cette méthode servit de base

¹⁰⁴ Jacques COPEAU, *Registres I, op. cit.*, p. 164.

¹⁰⁵ Interview accordé par le Prof. José Ronaldo FALEIRO qui mène des recherches sur Copeau dans L'Université de l'État de Santa Catarina (UDESC – Florianópolis - Brésil).

¹⁰⁶ Jacques COPEAU, *Registres VI, op.cit.*, p. 73.

pour la structuration de l'école en 1920 après leur retour en France. Toutefois, l'école ne commence à fonctionner officiellement qu'en 1921.

L'école avait pour objectif général la formation des acteurs destinés à la Compagnie du Vieux-Colombier, des acteurs pour le nouveau théâtre, et non pas des acteurs pour alimenter le « théâtre commercial ». Plus que cela, Copeau et Bing pensaient au delà de la professionnalisation, ils projetaient l'éducation : « ...l'ambition de Copeau tend, non seulement à une formation 'professionnelle' du comédien, mais beaucoup plus profondément, à une éducation sociale, morale autant qu'esthétique de futurs adultes responsables d'eux mêmes »¹⁰⁷. Dans les *Registres VI*, Claude Sicard note l'intérêt de Copeau pour les études de psychologie envisageant la pédagogie dès le début du projet de l'école :

« Signalons que, d'une manière générale, Copeau est très curieux de tout ce qui touche aux rapports de la psychologie de l'enfant et de la pédagogie expérimentale, en particulier, à Genève, les travaux du Dr. Edouard Claparède et les publications des Archives de Psychologie. Il connaissait aussi L'Ecole au Soleil, du Dr. Rollier (Lausanne, 1916)¹⁰⁸ et il s'était intéressé à un ouvrage de Decroly sur 'L'initiation à l'activité intellectuelle et motrice par les jeux éducatifs' (...) »¹⁰⁹.

Cette citation contient des termes et des noms d'auteurs importants pour comprendre les fondements théoriques de la pédagogie de Jacques Copeau ; c'est la raison pour laquelle il semble indispensable de les expliciter. La « psychologie expérimentale » était proposée dans les écoles pour découvrir, à l'aide de tests, les points forts et les points faibles, en somme le profil psychologique et le niveau

¹⁰⁷ Jacques COPEAU, *Registres VI, op.cit.*, p. 18.

¹⁰⁸ « Le Dr. Auguste Rollier, médecin suisse initiateur de l'héliothérapie générale dans le traitement des tuberculoses chirurgicales est responsable de la modification de conception des Écoles en Plein Air : élargissant ses procédés thérapeutiques (...) le Dr. Rollier ouvre en 1910 la première « école au soleil » destinée aux garçons pré-tuberculeux (...). Il crée peu de temps après un établissement analogue mais réservé aux filles (...) ces institutions s'inspirent des conceptions naturistes allemandes où le naturisme trouve un terrain de prédilection pour son développement. Le Dr. Rollier est en effet particulièrement influencé par le système de cure naturiste de Rikli reposant sur l'usage des bains de lumière et de soleil. (...) Cette conception nouvelle de l'école au soleil va se trouver légitimée en France par les réalisations de Georges Hébert. Ce dernier promeut un système d'éducation physique naturiste reposant notamment sur l'exécution de la leçon de gymnastique dans la tenue vestimentaire la plus restreinte possible, quels que soient la température et le temps. (...) Les réalisations du Dr. Rollier comme d'Hébert vont recevoir un accueil des plus favorables. Les délégations de médecins et de pédagogues se pressent au Collège d'Athlètes comme à Leysin. La renommée du Dr. Rollier est internationale. (...) » (Sylvain VILLARET & Jean -Philippe SAINT-MARTIN, *Écoles de plein air et naturisme : une innovation en milieu scolaire (1887-1935)*, Science et motricité. 2004-1, n. 51, pp. 11-28. Disponible sur www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=SM_051_001).

¹⁰⁹ Jacques COPEAU, *Registres VI, op.cit.*, p.197.

intellectuel de l'élève, pour savoir s'il était éventuellement attardé, et, si oui, savoir si le problème résidait dans l'affectivité, la mémoire ou bien l'intelligence¹¹⁰. Parmi les auteurs cités par Suzanne Bing on trouve le Dr. Edouard Claparède dont les travaux permettent de mieux comprendre les principes fondamentaux de la psychologie expérimentale. Le Dr. Claparède pensait que le caractère et la personnalité d'un enfant tenait pour une partie de l'hérédité, et pour une autre partie de l'environnement. Il

« étudia l'éducation et les interfaces de la psychologie comme la psychologie de l'enfance, la psychologie de l'éducation (...), Claparède, un des plus influents des psychologues européens de l'école fonctionnaliste, développée principalement aux Etats-Unis, (...) soutient que la pensée est une activité biologique de l'organisme humain (...). Terminant ses études médicales en 1897, Claparède entreprit durant une année des recherches à Paris où il fit la connaissance d'Alfred Binet, l'un des principaux inventeurs des tests d'intelligence, pratiqués depuis plusieurs années (...). Peu de temps après la parution de son ouvrage 'Psychologie de l'enfant et pédagogie expérimentale' (1905) il institua un séminaire de psychologie de l'éducation (1906). Nommé professeur de psychologie en 1908, il crée à Genève, en 1912, l'institut privé Jean Jacques Rousseau pour y étudier la psychologie de l'enfant et développer des applications pédagogiques. (...). Claparède critiquait vivement le modèle éducatif de son époque. Il suggéra un système pédagogique qui prenne en compte les potentialités de restructuration des comportements personnels (l'école sur mesure) - puisqu'il n'était pas possible d'imaginer une école pour chaque élève ou pour chaque type d'intelligence reconnue et étudiée – de manière à développer les potentialités intellectuelles des élèves au moyen de stratégies pédagogiques isolées ou combinées. On peut donc le considérer comme l'un des représentants de l'école nouvelle. »¹¹¹

Ovide Decroly (1871-1930) est l'autre auteur cité par Bing. Médecin belge, spécialiste en neurologie, il s'est intéressé aux enfants ayant des « problèmes mentaux », ce qui l'a mené à travailler dans le domaine de l'éducation. En 1907 il fonde l'*Hermitage*, une école où il expérimente sur des enfants « normaux » ses propres méthodes de travail. Cette institution est devenue célèbre dans toute l'Europe comme un exemple des « Écoles Nouvelles ». Ce mouvement a comme caractère général une conception de l'éducation visant l'épanouissement libre et individuel de l'enfant¹¹².

La préoccupation de Copeau vis-à-vis de l'éducation et donc de l'élaboration d'une pédagogie pour former l'acteur l'a toujours mené vers des questions relatives à la

¹¹⁰ Alessandra ARCE & Rosimeire SIMÃO, « A psicologia da criança e a pedagogia funcional de Édouard Claparède e a pedagogia dos jardins de infância de Friedrich Froebel: continuidades e rupturas no pensamento de dois autores defensores de uma escola progressista » [La psychologie de l'enfant et la pédagogie fonctionnelle d'Édouard Claparède et la pédagogie des maternelles de Friedrich Froebel: continuités et ruptures dans la pensée de deux auteurs défenseurs d'une école progressiste]. *HISTEDBR On line*, V. 28, pp. 38-56, 2007.

¹¹¹ www.nea.fe.usp.br/site/TemasPesadores/MostraDetalhe.asp?IdInf=657.

¹¹² www.nea.fe.usp.br/site/TemasPesadores/MostraDetalhe.asp?IdInf=660.

personnalité. Claude Sicard remarque cette préoccupation chez Copeau quand il dit que « ...l'école de Copeau n'est pas seulement un séminaire de futurs serviteurs du théâtre. Elle a l'ambition de créer des individus responsables, humblement conscients de leurs lacunes, mais habités d'enthousiasme »¹¹³. Pour le constater directement sur les écrits de Copeau, je pourrais citer, par exemple, un passage de l'« introduction à ses entretiens sur la Théorie du Théâtre », quand il aborde la nécessité d'enseigner la théorie comme base pour la pratique. Il s'adresse ainsi aux acteurs : « Des idées générales et [des] principes pour guider votre travail. Pour vous aider à travailler par vous-mêmes, développer votre personnalité [...] »¹¹⁴. La citation qui suit va dans le même sens :

« Pour retrouver cette vivante simplicité nous avons à nous laver de toutes les souillures du théâtre, à dépouiller toutes ses habitudes. Et ce résultat nous l'obtiendrons, non pas tant en enseignant à nos jeunes acteurs une nouvelle technique qu'en leur apprenant à vivre et à sentir, en changeant leur caractère, en faisant d'eux des êtres humains. Que l'acteur redevienne un être humain, et tous les grands changements dans le théâtre s'ensuivront »¹¹⁵.

C'est ici que l'on voit poindre la notion de dualité « intérieur-extérieur ». L'analyse des écrits de Copeau sur le projet de l'école du Vieux-Colombier permet de relever la référence à l'« âme » ou à l'« esprit » contenue dans la notion de « personnalité ». Plus que simples métaphores ces termes font référence à l'intériorité de l'être ; on les retrouvera à de multiples reprises dans ces textes et dans l'ensemble de la théorie de Copeau.

Concernant le but de l'école du Vieux-Colombier on peut lire dans le projet de Copeau : « Nous voulons préserver nos élèves de toute déformation, c'est-à-dire : assurer à des êtres normaux une éducation harmonieuse du corps et de l'esprit, leur permettre de développer leurs qualités individuelles dans un esprit commun »¹¹⁶, et aussi : « Mais j'exige l'attention constante et une discipline stricte. Les tenir constamment en éveil. Eduquer l'esprit en même temps que le corps »¹¹⁷. Il est parfaitement possible de comprendre que dans ces affirmations, l'éducation de l'« esprit » est un substitut, autant pour l'éducation « intellectuelle » que pour

¹¹³ Jacques COPEAU, *Registres VI, op. cit.*, p. 376.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 283.

¹¹⁵ Jacques COPEAU, *Registres I, op.cit.*, p. 124.

¹¹⁶ Jacques COPEAU, *Registres VI, op.cit.*, p. 131.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

l'éducation « éthique ». Nous pouvons déceler, cependant, une notion d'intériorité en tant que « puissance » que nous expliquerons plus loin. Voyons d'abord la citation de Suzanne Bing¹¹⁸ : « A New York, suite de l'observation du jeu de l'enfant. Le Patron m'envoie, seule, au Jardin d'Enfants de Mrs Naumburg ; il sait qu'elle a saisi pleinement que l'enfant est un créateur artistique à l'état pur, qu'il s'agit seulement d'aider à s'épanouir »¹¹⁹. Il y a une note au bas de la page où l'on trouve cette citation pour expliquer le travail de Mrs. Naumburg :

« Mrs Margaret Naumburg (...) a ouvert son Ecole, la Children's School, en 1914, dans le but d'aider les enfants de vingt-sept mois à sept ans à s'épanouir selon leur rythme. Inspirée des méthodes Montessori, elle s'efforce d'appliquer la technique de la 'nouvelle psychologie analytique' ... »¹²⁰.

Margaret Naumburg (1890 – 1983), nord-américaine, éducatrice et psychothérapeute (bien qu'elle n'ait eu aucune formation en psychologie) influença par ses activités les idées sur la créativité et la « maladie mentale » au cours du XX^{ème} siècle¹²¹. Son travail fut amplement étudié par des psychologues et des psychiatres. Parmi ses nombreuses expériences elle travailla quelque temps en Europe avec l'éducatrice Maria Montessori¹²². Fortement impressionnée par les théories montessoriennes, de retour aux USA elle ouvrit la « Walden School » à New York en 1915¹²³ avec seulement deux professeurs et dix élèves. Selon les principes appliqués dans cette école, les élèves pouvaient développer leurs idées et leurs goûts personnels.

¹¹⁸ Nous analysons également les notes de Suzanne Bing, puisqu'elle a été la collaboratrice pédagogique de Copeau, la personne la plus proche en ce qui concerne l'enseignement. C'est avec elle que Copeau a élaboré l'embryon de l'école : elle mettait souvent en œuvre ses projets, tout comme les exercices qu'il voulait expérimenter, et prenait des notes pour en faire le rapport à Copeau.

¹¹⁹ Jacques COPEAU, *ibid.*, p. 196.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 196.

¹²¹ Expression mise entre guillemets car elle implique une compréhension psychanalytique de la personnalité. Comme mes études tendent vers une compréhension existentialiste de la personnalité, j'utilise ces guillemets pour que le lecteur en déduise que je ne souscris pas à cette interprétation.

¹²² Maria Montessori (1870-1952) médecin psychiatre italienne travailla comme assistante à la clinique psychiatrique de l'université de Rome pour éduquer les enfants présentant des « déviations psychiques ». Par la suite, elle s'intéressa à l'éducation des « enfants normaux », et développa la « méthode montessorienne » qui fait partie du mouvement de l'Ecole Nouvelle (www.abem-educ.org.br/historico.html). La méthode montessorienne promeut la « libération intérieure » de l'enfant.

¹²³ Toutes les références que nous avons lues à propos de Margareth Naumburg attestent que cette dernière ouvrit la « Walden School » en 1915, et non la « Children School » en 1914 d'après les écrits de Suzanne Bing.

Naumburg fut une pionnière de l'art-thérapie et son œuvre, tout comme celle de Montessori, s'inscrit dans le mouvement de l'école nouvelle¹²⁴. On trouve aussi que Naumburg

«... fut (...) une disciple de Freud et Jung et introduisit l'art dans la psychothérapie afin que les patients visualisent et reconnaissent l'inconscient. Elle fonda la Walden School en 1915, où elle exploita les créations artistiques des élèves pour leur venir en aide. Dans les années 50, elle diffusa abondamment ses idées sous la forme de publications et de séminaires à l'université de New York. On la considère actuellement comme la fondatrice de l'art-thérapie aux USA »¹²⁵.

La psychologie analytique, fondée par Carl. G. Jung, s'inscrit dans une démarche d'analyse de l'inconscient individuel mais aussi collectif, considérant que le psychisme d'un individu est constitué aussi bien d'éléments de la vie personnelle du sujet, que de représentations faisant appel aux mythes et symboles universels. La psychologie analytique met en place un processus d'individuation afin que le sujet accède à son propre Soi, centre de son psychisme, en somme, de son être¹²⁶.

Cette analyse nous montre qu'en matière d'éducation, Copeau s'inspire des travaux de Claparède, Decroly ou Ms. Naumburg, personnages clés du mouvement de l'Ecole Nouvelle. Afin de rendre compte de l'atmosphère novatrice de ce début du XX^{ème} siècle en matière d'éducation, on ne peut passer sous silence le peintre et éducateur viennois Franz Cizek, promoteur de la libre-expression, théorie fondatrice de l'école nouvelle. On retiendra de Cizek ses innovations dans l'enseignement de l'art, l'influence de l'expressionnisme et celle des écrits de Freud dans son travail de valorisation des œuvres enfantines. Dans leur ensemble, les théories de la libre expression qui caractérisent le mouvement de l'école nouvelle font appel à l'« extériorisation de l'inconscient » au travers de l'expression artistique et se fondent à l'évidence sur des bases psychanalytiques.

C'est dans ce contexte de révolution pédagogique et dans les nouvelles relations entre éducation et enseignement de l'art, que Suzanne Bing fit ses observations sur les

¹²⁴ Encyclopaedia of psychology-http://findarticles.com/p/articles/mi_g2699/is/ai_2699000564.

¹²⁵ Paula FORD-MARTIN, Medical Encyclopedia: Art Therapy - www.answers.com/topic/art-therapy. Traduction de Luciana Cesconetto F. da Silva.

¹²⁶ www.psychonet.fr/2000/09/21/310-la-psychologie-analythique.

enfants dans l'école de Ms. Naumburg à New York. Les notes de Suzanne Bing soulignent que la fonction de l'éducateur est d'« aider l'enfant à s'épanouir », ce que l'on peut comprendre dans le sens d'« aider l'enfant à se développer » mais aussi dans le sens plus probable d'« aider l'enfant à s'ouvrir », à libérer ce qui est caché, en accord avec l'ensemble de ses écrits, comme en témoigne la citation suivante où Copeau aborde de nouveau la question de l'enseignement :

« L'enseignement aide à faire ressortir la personnalité – parce qu'il vous apprend à penser, et à bien penser. (...) Dans l'art du théâtre il nous faut retrouver les principes généraux, la théorie, pour arriver à la maîtrise. La solidité, l'infailibilité qui sont chez Molière viennent de ce que Molière possédait le métier, la maîtrise. Il est soutenu, aidé par un métier d'une force terrible, qui fait jaillir sa personnalité »¹²⁷.

On le remarque également dans cet extrait : « Quand je parle d'une école, il ne faut pas se méprendre. J'entends une école de la variété et de la vie, dont les méthodes ne s'emploient qu'à délivrer la personnalité »¹²⁸. Alors la « personnalité » dans la théorie de Copeau va « ressortir », va « jaillir », va être « délivrée », c'est à dire, libérée. Or, on libère ce qui est emprisonné. Il est donc aisé de comprendre que la personnalité est innée et se trouve dans l'intérieur de l'homme. Cette constatation peut être renforcée par ce que dit Suzanne Bing, toujours lors de l'expérience américaine : « 'Le préjugé que [selon lequel] l'éducateur doit se placer au même niveau que celui qu'il éduque plonge le maître dans une sorte d'apathie [...]. Au lieu de tout cela, nous devons apprendre à faire appel à l'homme qui dort dans l'âme de l'enfant' »¹²⁹.

A propos de cette dernière citation Suzanne Bing affirme qu'« il faut faire appel à l'homme qui dort dans l'âme de l'enfant ». On retrouve ici l'idée d'âme, mais aussi l'idée selon laquelle l'enfant garde en soi un homme. C'est ainsi que lorsqu'elle affirme que la fonction de l'éducateur est d'« aider l'élève à s'épanouir », il s'agit de la nécessité de libérer quelque chose qui se trouve chez l'élève. Il y a là une référence à l'intériorité identifiée dans le sens de « puissance ». Dans ce cas, l'extériorité sera l'« acte ». Ce dualisme propose que l'être est « acte » et « puissance ». L'être qui est acte est l'être qui est actuel, c'est à dire, tel qu'il est actuellement. On peut prendre comme exemple la graine d'un fruit. L'être en acte serait la graine et l'être en puissance serait

¹²⁷ Jacques COPEAU, *Registres VI, op.cit.*, p. 295.

¹²⁸ Jacques COPEAU, *Registres I, op.cit.*, p. 111.

¹²⁹ Jacques COPEAU, *Registres VI, op.cit.*, p. 202.

celui qui est occulté dans cet être en acte. L'arbre fruitier serait alors l'être occulté dans la graine. L'arbre sera, à son tour, acte, lui qui a déjà été être en puissance occulté dans une graine. En étant être en acte, il devra contenir un être en puissance. Ainsi, selon cette rationalité, tout être en acte provient d'un être en puissance qui a été occulté dans un être en acte. Mais si on continue ainsi à revenir en arrière, à la fin, il devrait y avoir un être en acte qui ne serait résultat d'aucune puissance.

Si on prend l'exemple d'un enfant, il serait l'être en acte. L'être en puissance serait ce qui est occulté dans cet être en acte, un médecin par exemple, ou un peintre. En accord avec cette théorie, ce que cet enfant sera quand il aura grandi est déjà défini, mais occulté. Alors, quand Suzanne Bing affirme qu'« il faut faire appel à l'homme qui dort dans l'âme de l'enfant », elle le dit imprégnée de cette notion de dualité « acte-puissance ». L'enfant est l'être en acte et l'homme l'être en puissance et dans ce cas, la fonction de l'éducateur sera de permettre que l'être en puissance devienne un jour un être en acte.

Cette dualité « acte-puissance » se trouve à la base de la notion de « vocation », qui est, justement, elle aussi présente dans la théorie de Copeau. Voici l'explication de ce terme selon Marie Madeleine Gaultier :

« Avant de vous parler de l'histoire même du Vieux-Colombier, je voudrais, dit le Patron, vous demander si vous avez une idée de ce qu'est 'la vocation' ? La vocation, du latin vocare, c'est l'appel ; avoir une vocation, c'est être appelé. Et il y a quelque chose de fort et de puissant dans ce terme qui rappelle celui de la Bible : 'Il y aura beaucoup d'appelés mais peu d'élus'. La vocation, c'est quelque chose d'assez vague et indéterminée, mais de fort et puissant. (...) Tout le monde a plus au moins une vocation, bonne ou mauvaise... »¹³⁰.

On peut noter que Copeau fait appel à l'étymologie du mot « vocation » et fait référence à une connaissance religieuse : « être appelé par Dieu ». En abordant la création de l'école du Vieux-Colombier, Copeau dit qu'« il est possible qu'une grande vocation n'ait pas toujours rencontré d'enseignement à sa taille »¹³¹. Plus loin, il dit encore :

¹³⁰ Jacques COPEAU, *Registres VI, op.cit.*, p. 363.

¹³¹ *Ibid.*, p. 244.

« Un véritable enseignement donné par un véritable maître ne produit pas la médiocrité. Il ne vise pas à la fabrication de ces talents artificiels qui fleurissent dans l'atmosphère des salons et des concours académiques. Le contact d'un homme né pour cette noble tâche d'enseigner, qui en a la compétence et la dignité, la confiance qu'il inspire et le respect qu'on lui porte forment les caractères »¹³².

Nous sommes ici confrontés à l'idée selon laquelle une personne peut être « née pour une tâche », ce qui va dans le même sens que l'idée d'une vocation ou d'une prédestination. Ce qu'on retrouve ici, je le souligne, est très proche de la dualité « acte-puissance ». Copeau parle de vocation mais aussi de « don ». Ce sont toujours des références à des qualités prédéterminées. Dans ses notes sur la théorie du théâtre, Copeau explique que « rien ne naît sans le don »¹³³ en affirmant plus loin que : « Rien n'existe sans le don, mais rien ne se développe et rien ne dure sans la science »¹³⁴. Il reconnaît ainsi la possibilité de changement donnée à la personne à travers la connaissance mais soutient aussi qu'avant tout il y a le « don », cette notion similaire à la notion de « vocation » : une impulsion prédéterminée, donnée a priori. L'extrait suivant nous permet de vérifier que la vocation et le don sont des critères pour le choix des « compagnons d'un théâtre nouveau » :

« il faut choisir des êtres auxquels il sera communiqué, et les choisir à l'âge, au moment de leur vie où ils sont en état d'être éduqués, où ils sont, suivant l'expression de l'ancienne scholastique, des êtres dociles : pueri docibiles. J'insiste sur ce point que non seulement les aptitudes physiques et intellectuelles, non seulement l'enthousiasme de la vocation et l'authenticité du don doivent être considérés dans le choix des compagnons d'un théâtre nouveau, mais encore et peut-être surtout, du moins pour commencer, la valeur humaine de chaque personne, sa résistance morale, sa faculté ouvrière en temps que membre d'une communauté où tout doit tendre à la création et à l'harmonie dans la création »¹³⁵.

Dans ses notes sur la théorie du théâtre, Copeau affirme de nouveau : « Ce qu'on fait dépend de ce qu'on est »¹³⁶. Soit : notre personnalité est déjà définie a priori et détermine ce qu'on va faire. Il faut croire que notre personnalité est déjà définie comme puissance pour faire cette affirmation. C'est une notion opposée à la théorie de Sartre qui affirme que « ce qu'on est dépend de ce qu'on fait » : en choisissant nos actions, nous nous choisissons être celui-ci celui-là. En choisissant étudier la musique, jouer un

¹³² Jacques COPEAU, *Registres VI, op.cit.*, p. 245.

¹³³ *Ibid.*, p. 282.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 284.

¹³⁵ Jacques COPEAU, *Registres I, op.cit.*, p. 139.

¹³⁶ Jacques COPEAU, *Registres VI, op.cit.*, p. 283.

instrument pendant beaucoup d'heures au lieu de faire autre chose, une personne se choisi (être musicien). L'affirmation de Copeau souligne une fois de plus la dualité « acte-puissance » : l'« acte » étant ce qu'on fait et la « puissance », ce qu'on est a priori et qui détermine ce qu'on fait.

La formation donnée à l'école du Vieux-Colombier accorde une place importante aux méthodes d'approche de la « figuration » et de la « neutralité », ce qui nous amènera à évoquer le personnage. Ces méthodes ont été développées dans le cours d'Education de l'Instinct Dramatique - un des deux cours fondamentaux de l'école - qui faisait partie du champ de connaissance « Exercices d'Expression Dramatique ». L'objectif, on l'a déjà vu, était de former un acteur qui travaille avec simplicité, sincérité, clarté, sans utiliser de clichés. C'est en essayant d'atteindre ce but que Copeau a proposé comme principe fondamental de son enseignement de « partir du silence et de l'immobilité pour arriver à la parole et au mouvement ».

Copeau utilisait les termes « figuration » ou « techniques mimétiques » pour désigner le travail d'imitation. C'est le travail basé sur le jeu des enfants, sur leur imitation des activités et des sentiments humains. Il s'agissait de figurer les émotions, les sentiments, les pensées, les humains, les animaux, la nature, toujours à partir de l'observation du réel et non pas à partir de modèles préétablis, pour justement ne pas risquer de tomber sur des clichés. Professeur et élèves allaient ensemble au zoo, par exemple, pour observer et dessiner les animaux et pour, ensuite, en faire la figuration. En ce qui concerne plus spécifiquement les humains il était question de les observer, d'expérimenter et puis figurer l'action, par exemple, d'un artisan ou d'un travailleur. Copeau avait développé cette méthode pour que l'acteur travaille au plus près de l'« action réelle », puisque selon lui « L'acteur sur la scène, ne fait jamais rien réellement. Il imite vaguement, sans en avoir la connaissance »¹³⁷. Ce travail sur la figuration a été fait avec et sans masque « noble », un masque inexpressif qui fut développé plus tard essentiellement par Jacques Lecoq qui l'appela « masque neutre ». Néanmoins, l'idée de « neutralité » du travail de l'acteur existe déjà chez Copeau.

¹³⁷ Jacques COPEAU, *Registres I, op.cit.*, p.223.

L'objectif de la méthode de la figuration était de former un acteur nouveau qui travaille avec tout son corps afin de faire vivre un texte. Selon Copeau le corps devrait être travaillé parce qu'il est le « moyen d'expression d'un intérieur » : « Toute expression a un mouvement soit extérieur (centrifuge) soit intérieur (centripète). (...) Le corps est l'instrument, le moyen d'expression »¹³⁸. L'expression corporelle constitue l'extérieur et « traduit l'attitude intérieure », ce que nous pouvons constater aussi dans la citation qui suit :

« Sans penser à diminuer en aucune manière l'importance de la parole dans l'action dramatique, nous avons établi que pour qu'elle soit juste, sincère, éloquente et dramatique, il était nécessaire que le verbe articulé, que la parole énoncée soit l'aboutissement d'une pensée ressentie par l'acteur dans tout son être et l'épanouissement, à la fois de son attitude intérieure et de l'expression corporelle qui la traduit »¹³⁹.

En affirmant que l'expression corporelle traduit l'attitude intérieure, que le corps est l'instrument, le moyen d'expression d'un intérieur, Copeau nous laisse voir très clairement la dualité « intérieur-extérieur » à la base de sa compréhension du travail de l'acteur. Selon lui, l'intérieur se manifeste à travers le corps (l'extérieur) de l'acteur. Le corps doit pourtant être travaillé afin qu'il puisse traduire et exprimer l'intérieur.

La notion de « neutralité » chez Copeau est tout d'abord liée au travail de la figuration qui imposait la neutralité du visage. En réduisant les possibilités d'expression, de communication par le visage, on obligeait le corps entier à s'engager dans l'action. Au début, on neutralisait le visage en le recouvrant d'un tissu ou en enfilant un bas de femme. Par la suite on employa un masque sans expression, pour arriver, finalement, à travailler sans masque, en prenant soin de garder un visage inexpressif.

Copeau eût l'idée de couvrir le visage pendant le travail afin de résoudre un problème pratique : une élève ne parvenant pas à « exprimer les sentiments » de son personnage, il lui a recouvert le visage avec un tissu. Soudain détendue, l'élève a été capable de faire ce qu'on exigeait d'elle. Fort du succès de cette expérience, Copeau décida d'y recourir pour la formation de ses élèves.

¹³⁸ Jacques COPEAU, *Registres VI, op.cit.*, p. 299.

¹³⁹ Jacques COPEAU, *Registres I, op.cit.*, p. 114.

D'une part cette stratégie permettait un bon travail sur la figuration ; c'était un moyen d'exiger la participation de tout le corps de l'acteur. D'autre part l'idée de cacher le visage était aussi une manière de développer la neutralité du corps comme un tout, ce qui, selon Copeau, était une qualité des bons acteurs : c'était une façon d'éviter l'affectation. Le corps « neutre » était le corps « décontracté » : « Je crois que comme point de départ il y a une sorte de pureté, d'intégralité du sujet, un état de calme, de naturalité, de repos »¹⁴⁰.

Plusieurs exercices ont été imaginés autour de cette notion de neutralité de l'acteur, du calme comme préalable pour le travail. On peut s'en faire une idée par les descriptions de Léon Chancerel, l'un des élèves de Copeau qui a continué son travail. Cette description est importante pour comprendre le rapport entre la notion de neutralité et le personnage chez Copeau :

« ‘ Ces ‘exercices’ se feront avec des masques entiers (...) :

1° *Prendre position*. – Le joueur, assis ou debout, doit s'établir, ses pieds s'appuyant solidement au sol – s'enraciner. Il doit se sentir bien à son aise, libre de ses mouvements, *d'attaque*.

2° *Mettre le masque*. – On tient le masque de la main gauche, par le menton, l'autre main tenant l'élastique, placer à peu près à la hauteur des tempes, qui retiendra le masque sur le visage.

Premier temps : on coiffe le masque comme un chapeau, l'élastique se trouvant à la hauteur de la nuque. Deuxième temps, on baisse le masque sur le visage. Exécuter ces deux temps sans hésitation.

3° *Relaxation*. – Une fois masqué, l'acteur doit s'abandonner, se quitter, devenir « disponible », prêt à recevoir en lui le personnage qu'il va agir : une espèce de peau docile qui attend son hôte. Les muscles doivent être souples, détendus, l'esprit vide, vacant. Ce passage de la vie réelle à la vie dramatique est d'une importance capitale. Il est la clé du jeu masqué, lequel n'aura de force dramatique qu'autant que ce stade de transmigration aura été sincèrement accompli.

4° *Naissance du masque*. – Le masque prend conscience de son existence. Jeu des muscles du cou. Lever la tête. Regarder. A droite. A gauche. Regarder ses mains. Ses pieds. Se lever. Marcher.

Cet exercice élémentaire doit rester élémentaire et être très court. Il ne s'agit de rien d'autre que de constater les possibilités de vie en soi d'une créature qui n'est pas soi,

¹⁴⁰Jacques COPEAU, *Registres III* : Les registres du Vieux-Colombier I, Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Paris : Gallimard, 1979, p.113.

d'obéir à ses instigations au fur et à mesure qu'elle découvre les lois de sa propre existence, ses possibilités, avant de retomber dans l'inconscience »¹⁴¹.

Dans cette description, on peut s'attarder sur le troisième point, là où la neutralité est décrite comme un état d'« abandon de soi même » afin que l'acteur soit disponible (et c'est exactement là qu'on peut commencer à comprendre la notion du personnage chez Copeau), « l'esprit vide », « prêt pour recevoir le personnage ». Alors la neutralité est plus qu'un état de calme, c'est un moment où l'acteur devient « vide ». Voilà qu'on retrouve dans le travail de la neutralité la référence à l'intériorité : l'acteur doit être vide, pour laisser place au personnage. Le personnage est compris comme une entité qui va occuper l'intérieur de l'acteur, le personnage sera « reçu » :

« L'acteur qui joue sous le masque reçoit de cet objet de carton la réalité de son personnage. Il est commandé par lui et lui obéit irrésistiblement. À peine l'a-t-il chaussé, il sent s'épancher en soi une existence dont il était vide, qu'il ne soupçonnait même pas. Ce n'est pas seulement son visage qui est modifié, c'est toute sa personne, (...) s'il est comédien l'accent même de sa voix lui sera dicté par son masque – en latin, persona – c'est-à-dire par un personnage, sans vie tant qu'il ne l'épouse pas, qui du dehors est venu le saisir et va se substituer à lui »¹⁴².

On retrouve souvent dans les écrits de Copeau cette façon d'expliquer l'expérience d'un acteur, comme on peut constater, par exemple, dans l'« introduction à ses entretiens sur la théorie du théâtre », quand il dit que l'acteur va « vivre dans d'autres âmes », processus que Copeau explique comme un « mouvement d'ordre religieux et mystique »¹⁴³.

Toujours dans ces notes, en abordant l'école, la nécessité de l'enseignement, Copeau explique que « Le drame est le spectacle de l'âme » et qu'il faut « avant toute autre chose : être dans la situation, dans l'état pour recevoir le personnage qui entre en vous »¹⁴⁴. C'est bien cela, l'acteur doit « sortir de soi-même »¹⁴⁵ pour que le personnage « entre » en lui. Pour repérer la dualité en question, nous remarquerons simplement que les actions d'« entrer » et de « sortir » présentes dans ces explications,

¹⁴¹ Léon CHANCEREL, *Le théâtre et la jeunesse*, Préface de Charles Vildrac, 3^{ème} édition revue et corrigée, 1^{ère} édition : 1941, Paris : Editions Bourrellet et Cie., 1946, pp. 131-132.

¹⁴² Jacques COPEAU, « Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot », in Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris : Librairie Plon, 1929, p. 14.

¹⁴³ Jacques COPEAU, *Registres VI*, op.cit., p. 290.

¹⁴⁴ Jacques COPEAU, *Registres VI*, op.cit., p. 297.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 299.

ne se font que s'il y a un « dedans » et un « dehors ». La citation qui suit confirme cette constatation :

« Vous dites d'un comédien qu'il entre dans un rôle, qu'il se met dans la peau d'un personnage. Il me semble que cela n'est pas exact. C'est le personnage qui s'approche du comédien, qui lui demande tout ce dont il a besoin pour exister à ses dépens, et qui peu à peu le remplace dans sa peau. Le comédien s'applique à lui laisser le champ libre. Il ne suffit pas de bien voir un personnage, ni de le bien comprendre, pour être apte à le devenir. Il ne suffit même pas de le bien posséder pour lui donner la vie. Il faut en être possédé. (...) Le personnage résiste à qui n'observe pas envers lui les formes et ménagements nécessaires. Il faut savoir le prendre, ou plutôt se laisser prendre par lui »¹⁴⁶.

Nous avons trouvé aussi dans ses écrits l'explication du travail de l'acteur invoquant le mouvement contraire, à savoir, l'acteur qui entre dans le personnage. Nous pouvons remarquer que la référence à la dualité « corps-âme » est encore une fois présente : « Le don de l'acteur et son plaisir, c'est d'entrer dans son personnage. Son devoir consiste à y rester, à s'identifier à lui, à vivre et agir, comme dit Nietzsche, par d'autres corps et d'autres âmes que les siens »¹⁴⁷. La citation qui suit ne fait que souligner cette constatation, dans la théorie de Copeau, que le personnage occupe une intériorité de l'acteur qu'il appelle souvent « âme » :

« Le comédien s'expose à perdre son visage et à perdre son âme. Il les trouve faussées [faussés], on ne les trouve plus, dans le moment où ils lui font besoin pour revenir à soi-même. Ses traits ne se ressaisissent plus, son allure et son verbe restent trop déliés, détachés, comme séparés de l'âme. L'âme elle-même, trop souvent dérangée par le jeu, trop entraînée, trop froissée par les passions imaginaires, contractée par les habitudes factices, porte à faux sur le réel. Toute la personne du comédien garde, en ce monde humain, les stigmates d'un commerce étrange. Il a l'air, quand il revient parmi nous, de sortir d'un autre monde »¹⁴⁸.

Pour expliquer le travail de l'acteur voici deux autres tentatives où l'on fait référence à la dualité « corps-âme » :

« C'est que le comédien fait une chose défendue : il joue son humanité et se joue d'elle. Ses sens et sa raison, son corps et son âme immortelle ne lui ont pas été donnés pour qu'il en dispose ainsi que d'un instrument, les forçant et tournant en tous sens. Si l'acteur est un artiste, il est de tous les artistes celui qui sacrifie le plus de sa personne

¹⁴⁶ Jacques COPEAU, « Réflexion d'un ... », *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁴⁷ Jacques COPEAU, *Registres V* : Les registres du Vieux-Colombier III, 1919-1924, Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Documentation, notes et index de Norman Paul, Paris : Gallimard, 1993, p. 357.

¹⁴⁸ Jacques COPEAU, *Registres I*, *op.cit.*, p. 206.

au ministère qu'il exerce. Il ne peut rien donner qu'il ne se donne soi-même, non en effigie, mais corps et âme, et sans intermédiaire »¹⁴⁹.

« A l'intérieur et dans les limites d'une conception, l'âme se travaille, et de ce travail découle l'opération mystérieuse, précaire, soumise à toutes sortes de circonstances et de particularités, qui va revêtir de plus en plus exactement l'idée (...) des formes nécessaires, des signes tangibles auxquels le spectateur reconnaîtra la nature de ce qui se passe au-dedans de l'acteur (...). A mesure que ces signes s'affirment, en justesse, en accent, en profondeur, à mesure qu'ils prennent possession du corps et de son habitude, ils stimulent en retour les sentiments intérieurs qui de plus en plus réellement s'installent dans l'âme de l'acteur, l'emplissent, la supplantent »¹⁵⁰.

...

Nous observons que dès les prémices de l'école du Vieux-Colombier ainsi que dès les premières expériences américaines, la dualité « intérieur-extérieur » est pour Copeau, la base de la compréhension de la personnalité. De ce constat découle la notion d'éducation, toujours fondée sur la dualité en question : dans la théorie de Copeau le rôle de l'éducateur consiste à « faire jaillir », à libérer la personnalité. Cette notion est liée aux idées de vocation et de don également présents chez Copeau.

L'intériorité est le point de repère de Copeau en ce qui concerne les activités personnelles qu'il propose dans le cadre de la formation de l'acteur lorsqu'il suit les méthodes de la « figuration » et de la « neutralité ». Quand le directeur français propose la « figuration », il affirme que le corps (l'extérieur) doit être travaillé afin de traduire un « intérieur » et quand il développe la « neutralité » il le fait dans le but de « vider » l'acteur pour que le personnage puisse entrer en lui, l'habiter, tout comme l'« âme » habite le corps. C'est parce que la notion de dualité corps-âme fonde son entendement de l'acteur qu'il peut comprendre que le personnage « prend possession de son corps ».

Dans une première approche du travail de Copeau sur la figuration et l'utilisation du masque neutre pour former l'acteur on constate qu'il avait trouvé une nouvelle possibilité de travail, différente de celle de Stanislavski, et ce, justement en ce qui touche le rapport avec l'intériorité. Il s'agissait en principe d'une pédagogie

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁵⁰ Jacques COPEAU, *Registres I, op.cit.*, p. 212.

beaucoup plus intéressante pour former l'acteur puisqu'elle permettait un positionnement clair de la relation « acteur-personnage » ou « acteur-crédation » : de la même façon que l'acteur joue l'arbre (quand il fait la « figuration » de l'arbre, la notion de représentation est très claire : l'acteur ne devient pas l'arbre, il n'est pas l'arbre, mais il représente l'arbre), il joue la pierre, le chat, la concierge ou Hamlet. La complexité augmente, mais le principe en est toujours le même. Le travail de Copeau passe sûrement par là. En faisant une étude plus approfondie de son travail j'ai néanmoins constaté que le « jeu du théâtre » ne lui suffit pas. On retrouve très souvent dans ses écrits des concepts religieux et psychanalytiques pour aborder les questions théâtrales et le jeu de l'acteur en particulier.

Parfois les termes dont il se sert pour aborder la relation acteur-personnage sont des métaphores. Par exemple son idée de « possession » de l'acteur par le personnage. On peut comprendre qu'il a pris un terme de sa propre culture pour parler de l'acteur absorbé dans son travail sur le personnage. Il ne va pas jusqu'à affirmer que le personnage se manifeste chez l'acteur, tel un esprit chez une personne « possédée » lors d'une cérémonie religieuse. Par contre, on ne peut pas dire que tout est métaphorique dans les écrits de Copeau. Ses propositions pour former l'acteur prévoient l'exploitation d'une intériorité occulte, la révélation de l'âme ou de l'esprit à travers le corps. Le travail de l'acteur a quelque chose de mystique. Dans ce sens, nous pouvons dire que ses propositions partagent un fond en commun avec celles de Stanislavski en ce qui concerne le travail sur l'acteur.

Même quand ce dernier se penchait sur la méthode des actions physiques, il croyait à la puissance d'une intériorité occulte où se cachaient les émotions ; il orientait son travail en fonction du pouvoir de l'inconscient. Nous trouvons chez lui la même orientation vers l'âme de l'acteur que chez Copeau, car c'est de l'âme que vient l'inspiration¹⁵¹. De même que Copeau, Stanislavski propose à l'acteur un travail technique précis faisant néanmoins appel à une intériorité mystique à partir d'un certain moment où l'inconscient se manifeste, où l'âme se révèle : « ...Mais pour que le

¹⁵¹ Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie...*, op. cit, p. 374.

‘supraconscient’ sorte de ses labyrinthes secrets, il faut que sur la scène l’acteur vive – tant sur le plan spirituel que physique... »¹⁵².

Copeau ne s’est pas inspiré de la théorie psychanalytique pour éclairer le travail de l’acteur comme l’avait fait Stanislavski, mais il a quand même utilisé le concept d’« inconscient » qui avait imprégné sa culture. De toute façon, les notions de l’école nouvelle qui font partie de ses bases théoriques sont directement reliées aux théories psychanalytiques.

D’autres auteurs ont également abordé ce point commun des deux directeurs-pédagogues. Dans un article ayant pour titre « Copeau et Stanislavski », Serge Issaïev présente des convergences et des différences entre leurs travaux : « Copeau et Stanislavski concevaient l’école de la même manière (...) : ils voulaient créer une troupe, un ensemble et leur enseignement se fondait sur une éthique et sur des principes moraux, sur la conception quasi religieuse de la mission du théâtre »¹⁵³.

Copeau a essayé d’expliquer l’expérience de l’acteur avec les théories qui lui étaient accessibles : les théories de l’Ecole Nouvelle, de la psychologie expérimentale et le bergsonisme. En plus de cela, la force de sa formation religieuse, la force morale même de cette formation, avec l’absence d’une démarcation épistémologique, a envahi le champ de sa profession. Il en résulte que sa théorie sur l’acteur et sur le théâtre est toute imprégnée de la rationalisation métaphysique et mystique, de même que celle de Stanislavski.

¹⁵² *Ibid.*, p. 278.

¹⁵³ Serge ISSAIEV, « Copeau et Stanislavski », in Patrice PAVIS, Jean THOMASSEAU (Textes réunis par), *Bouffonneries*, *op. cit.* p.90.

CHAPITRE III

Bases théoriques de la pédagogie de l'acteur élaborée par Louis Juvet

1. Biographie sommaire de Juvet

Louis Juvet (1887 – 1951), « le plus clair successeur de Copeau » selon Carlson¹⁵⁴, et le « disciple de Copeau » selon Jomaron¹⁵⁵, rencontre « Le patron » en 1911 (il avait alors 23 ans), à l'occasion d'une adaptation des *Frères Karamazov*. Il intègre la troupe de Copeau dès la création du Vieux-Colombier où est tour à tour comédien, mais aussi régisseur général, scénographe ou éclairagiste. Tout juste âgé de 20 ans, il avait déjà fondé en 1908 le *Théâtre d'Action d'Art*. Cette même année, après avoir terminé ses études secondaires, il entre à l'« École de Pharmacie de Paris » où il obtient son diplôme de pharmacien en 1913¹⁵⁶. Sa collaboration avec Copeau se termine en 1922, puis il devient en 1924 directeur et metteur en scène de la Comédie des Champs Élysées. En 1927 il rencontre Giraudoux et le début de cette longue amitié marque un tournant décisif dans sa carrière. En 1934 il s'installe au Théâtre de l'Athénée et est nommé professeur au Conservatoire. Il dirigea ce théâtre jusqu'à la fin de sa vie, « excepté de 1941 à 1945 : devant l'interdiction d'une partie de son répertoire par l'occupation allemande, il entreprend une longue tournée avec sa troupe en Amérique Latine »¹⁵⁷. Il fut l'un des défenseurs de la décentralisation théâtrale en France.

« Comme en témoignent ses livres, le métier de comédien fut au centre des réflexions de Juvet. Il médite sans cesse sur cette 'incompréhensible possession et dépossession de soi' »¹⁵⁸. Ses écrits sont fragmentaires. Il écrivait pour mettre de l'ordre dans ses réflexions sur son art. Mais dans un texte de 1943 il affirme qu'il « pense à

¹⁵⁴ Marvin CARLSON, *Teorias do teatro...*, *op.cit.*, p. 358. Traduction de Luciana Cesconetto F. da Silva.

¹⁵⁵ Michel CORVIN. *Dictionnaire encyclopédique...*, *op.cit.*, p. 900.

¹⁵⁶ Cf. J. de JOMARON in Michel CORVIN, *ibid.*, p. 900.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 900.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 901.

écrire d'une façon attractive »¹⁵⁹. Il écrivait donc aussi pour être lu, c'était son désir, même s'il n'a pas réussi à organiser ni à publier ses textes par lui-même (à l'exception de *Réflexions du comédien*). Selon Jomaron, ses réflexions « restent comme l'une des rares tentatives entreprises au XX^{ème} siècle par un acteur pour élucider les problèmes de son métier »¹⁶⁰.

Réflexions du Comédien, publié en 1941, a été revu, remanié et complété par Juvet en personne ; *Molière et la comédie classique*, se compose de notes sténographiques des cours de Louis Juvet au Conservatoire National d'Art Dramatique (de novembre 1939 à décembre 1940) - ces cours ont été publiés tels quels sans avoir été retouchés par Juvet¹⁶¹ ; *Le comédien désincarné* consiste en une compilation, sous la responsabilité de l'éditeur, de textes écrits par Juvet entre 1939 et 1950 et *Témoignages sur le théâtre* (2002) rassemble des textes de dates très diverses, que Louis Juvet destinait à la *Bibliothèque d'Esthétique*¹⁶².

2. Théorie théâtrale et base théorique

Après une analyse de ses écrits nous constatons que le théâtre de Juvet se situe dans la perspective de celui de Copeau, avec une mise en valeur du texte, l'acteur étant, en quelque sorte, au service de l'auteur, le théâtre ayant une dimension mystique, souvent comparable à une religion. La fonction du théâtre, selon Juvet, est de révéler l'esprit et l'âme aux hommes.

Dans les écrits de Juvet, beaucoup plus que dans ceux de Copeau, nous retrouvons la comparaison du théâtre à une religion et parfois même l'idée selon laquelle le théâtre « est une religion ». Si le théâtre «...est chose spirituelle, incontestablement »¹⁶³ dans la conception de Juvet, il en va de même pour l'acteur qui

¹⁵⁹ Louis JOUVET, *Le comédien désincarné*, Flammarion, 2002, p. 11.

¹⁶⁰ Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique...*, *op.cit.*, p. 901.

¹⁶¹ Louis JOUVET, *Molière et la comédie classique*, Paris : Gallimard, 1965, p. 7.

¹⁶² Louis JOUVET, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 2002.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 27.

est immergé dans cette perspective de théâtre. On voit clairement cette conception dans les passages suivants :

« Pour moi, le théâtre est chose spirituelle ; un culte de l'esprit ou des esprits. Le théâtre multiplie, amplifie en nous la vie et, plus et mieux qu'aucune autre occupation, la met en forme d'énigme ; seule réponse si l'on peut dire, si l'énigme peut se dire réponse. Et il me paraît que cette énigme n'a de réponse que dans l'invention ou l'imagination d'un au-delà avec lequel nous communiquons incompréhensiblement par la poésie, par 'l'esprit', par une interprétation de la réalité »¹⁶⁴.

« Le théâtre impose une transformation, subtile, lente, mais grave. Quelle est-elle ? Quelle doit-elle être, si ce n'est une transformation en un peu de vie intérieure ? Une atteinte d'une conscience supérieure de notre existence, de l'invisible ? Evidemment, le théâtre sera spirituel ainsi, mais il ne l'est pas naturellement. Si, il l'a toujours été, même dans le pire, même dans l'indignation du spectateur provoqué, choqué »¹⁶⁵.

Dans le même texte de 1943 Juvet écrit que le théâtre est « création, invention des hommes pour atteindre au-dessus de leurs occupations. Recherche d'une expression supérieure dans le spirituel »¹⁶⁶. Parmi d'autres commentaires il dit aussi que le théâtre est « appel de l'âme ». Mais il ne fait pas que des affirmations. Il met en question ce que pourrait être cet art, en se demandant, entre autres questions et possibilités, s'il ne s'agirait pas de « Sacrifice, [de] sortilège par envoûtement sur des effigies qu'on appelle personnages ou héros, sacrifices pour apaiser ces esprits par incarnation? »¹⁶⁷.

Quand cet héritier de Copeau fait référence au « théâtre comme religion », on peut le comprendre également dans le sens de « théâtre comme mission », il s'agirait alors d'une figure de langage. C'est ce que nous indiquent ces notes de 1943 : « C'est la *mission de l'acteur* dans le théâtre, qui est mon point de vue et le meilleur, parce qu'il est en contact, en connexion avec tous les autres. Le comédien est le pôle de la représentation et sa participation est déterminante, capitale »¹⁶⁸. Mais parfois, en faisant référence au théâtre en tant que mission, il la relationne à une affaire religieuse : «...j'ai l'impression aussi (...) que notre mission à nous comédiens est une soumission aveugle à des sentiments, des pensées, à une âme supérieure, à un monde, qui est au-dessus de

¹⁶⁴ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 25.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

nous, d'où nous sommes venus et où nous repartons »¹⁶⁹. Enfin, on ne peut pas dire l'expression « mission » dans ses écrits soit une métaphore pour « théâtre » simplement. De même, il est difficile de conclure que l'affirmation suivante emploie le terme « spirituel » en tant que figure de langage : « Le jeu, l'exercice du théâtre doit être spirituel... »¹⁷⁰. De même, il est impossible de comprendre que la fonction du théâtre, pour ce directeur-pédagogue ne soit autre que celle de mettre acteurs et spectateurs en contact avec des sentiments d'ordre religieux ou mystiques. Dans ses notes de 1949 cette fonction du théâtre est très nette :

« Le théâtre est fait pour apprendre aux gens qu'il y a autre chose que ce qui se passe autour d'eux, que ce qu'ils croient voir ou entendre, qu'il y a un envers à ce qu'ils croient l'endroit des choses et des êtres, pour *les révéler à eux-mêmes*, pour leur faire deviner qu'ils ont un esprit et une âme immortels.

(...) Au moins le théâtre est fait pour se mystifier soi-même et les autres ; j'entends non pas abuser de la crédulité pour l'amusement, mais créer la contemplation, l'extase, la méditation, pour s'initier aux mystères qui nous entourent et que nous portons en nous (mystagogie).

Mystère, dogme ou fait religieux inaccessible à la raison, *secret* »¹⁷¹.

Le directeur-pédagogue affirme à plusieurs reprises que le personnage « est la religion de l'acteur » : il «...comprend que le personnage existe mais d'une existence supérieure. Révélation du personnage à l'acteur. Il doit dire sa nature, son essence, son existence, les moyens de le découvrir, son utilisation. *Il est la religion de l'acteur et l'explication même du théâtre* »¹⁷². Quand Juvet compare l'acteur à un prêtre et dit que le théâtre est une religion, nous comprenons qu'on puisse dire qu'il s'agit d'une métaphore. Toutefois il est indéniable que les textes de Juvet témoignent d'un mysticisme, d'une sacralisation du théâtre:

« C'est cela la *création*, c'est la *naissance de l'œuvre*, son accouchement, sa mise au monde des humains, seul lien, seule manifestation, communication entre le monde des idées et des esprits et notre monde, entre les dieux et nous, c'est cet office de la *représentation* par quoi se pratique la religion du théâtre, entre l'acteur-prêtre et les fidèles que sont les spectateurs »¹⁷³.

¹⁶⁹ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., pp. 246-247.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 31 -32.

¹⁷² *Ibid.*, p. 110.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 163.

Il fait une analogie entre le travail de l'acteur et la révélation des apôtres. Il affirme que ce travail présente une similitude avec l'attitude religieuse. En abordant la question de l'intuition dans ses notes de 1939 il dit : « ...C'est la révélation des apôtres, dans un domaine qui, pour n'être pas sanctifié par l'Église, ne se trouve pas très éloigné de l'attitude religieuse »¹⁷⁴. En abordant ainsi l'intuition Jovet dit que l'acteur « pénètre dans l'intérieur du sanctuaire dramatique ». Cette expression évoque le caractère rituel, sacré, que le théâtre a pour ce directeur français :

« ...On a pénétré dans l'intérieur du sanctuaire du temple dramatique, pour un moment le voile est levé. Les paroxysmes de ces sensibilités, de ces transes, de ces crises, qui semblaient inutilement se produire dans des impasses, trouvent un terme, leur issue et leur point d'arrivée.
C'est aussi un *encouragement à l'effort* et une force pour l'effort d'un nouvel élan »¹⁷⁵.

On note que le travail sur le corps, dans la conception théâtrale de Jovet, n'est pas technique, mais rituel. C'est-à-dire que le travail sur le corps est un moyen pour parvenir au surnaturel, au sacré. C'est l'ascèse, ainsi qu'il l'écrit en 1950 :

« *Toutes les méthodes d'induction spirituelles* ou psychiques commencent par le travail du corps, pour le maîtriser, le vaincre, l'annihiler, ascèse, méthodes hindoues.
C'est d'abord la sensation de soi, physiquement, qui prélude, qui commence, puis qui va par une intimité supérieure (familiarité acquise et dépassée), par le sentiment et l'idée, aux extases mystiques, à des ravissements, des béatitudes, une dépossession du corps où seuls règnent l'esprit et l'âme.
C'est par des degrés subtils du physique au psychique que va l'*intimité*. (Intimité supérieure où le corps ne participe plus, état mystique.) »¹⁷⁶.

Nous voyons donc à quel point ses écrits sur le théâtre sont enracinés dans une pensée mystique, voire religieuse. On dirait parfois qu'il ne parle plus de théâtre mais qu'il écrit un texte religieux tout court :

« Secret du théâtre. Puisqu'il n'y a qu'une réalité, au bout du compte il n'y a que ce rêve : les autres âmes sensibles à notre âme. La seule chose réelle avant la réalité de la Communion des Saints, c'est cette amitié des âmes, cette seule sortie possible de notre moi. L'humanité et sa souffrance, sentie, ressentie, partagée, dans la communion du théâtre »¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Louis JOUVET, *Le comédien...*, *op.cit.*, p. 203.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 204.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 217.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 222.

Jouvet affirme qu'une des fonctions du théâtre consiste à s'élancer vers le surnaturel¹⁷⁸. En abordant l'imaginaire, il essaie de l'expliquer en utilisant la compréhension selon laquelle la personne est un double, extérieur-intérieur, l'intérieur étant l'esprit et l'extérieur le corps. Avec ce fondement Jouvet affirme que l'imaginaire est spirituel, surnaturel, ainsi que le théâtre: «La base du théâtre est l'imaginaire. Tout est de l'imaginaire, par conséquent du spirituel, du surnaturel »¹⁷⁹. Jouvet continue son explication en permutant les termes. Il aborde le surnaturel alors qu'il parlait de théâtre : « La préoccupation du surnaturel est une des tendances les plus constantes de l'humanité »¹⁸⁰. Après cela il assimile l'imaginaire au surnaturel inventé par les hommes :

«La préoccupation du surnaturel est une des tendances les plus constantes de l'humanité.

Elle a deux formes : celle qu'on trouve dans le divin, dans un idéal religieux, et le *surnaturel fabriqué par les hommes*.

Nous en arrivons à cette conclusion que s'il y a une différence entre la religion et l'art dramatique c'est que la religion est une certitude supérieure offerte, donnée à l'homme, et que le *théâtre est une certitude que l'homme se fabrique* »¹⁸¹.

Jouvet poursuit en faisant une relation directe entre le théâtre et l'église : « Dans une église, il y a Dieu et tout ce qu'il représente ; au théâtre, il y a tout ce que Dieu ne nous a pas expliqué, tout ce que l'homme a inventé pour expliquer Dieu. *Le théâtre est la réplique des hommes aux vérités révélées* »¹⁸². Dans ses notes de 1942 Jouvet affirme que l'acteur révèle le monde des personnages, ce qu'il affirme être le vrai monde. Il dit encore que : « ...de toutes les formes de religion, le théâtre est la première » et que l'acteur est un médium, l'imagination étant la relation avec « l'au-delà », la « seule communication possible avec l'au-delà »¹⁸³.

Dire que l'acteur est un médium c'est dire que ce n'est pas lui qui travaille, en fin de compte. C'est dire qu'il est une sorte de « véhicule », à la manière de Grotowski. Dans cette perspective de théâtre - religion, le comédien est un prêtre, un médium. Il est l'instrument à travers lequel le monde surnaturel sera révélé. Auteur – acteur – public

¹⁷⁸ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 259.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 264.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 264.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 264.

¹⁸² *Ibid.*, p. 264.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 269- 270.

forment une trinité dans la définition même de Juvet. Dans cette optique, le théâtre a pour mission « d'écarter la réalité » et de « donner cours à des aspirations secrètes »¹⁸⁴.

Encore à propos de ce mélange entre théâtre et religion, Juvet informe :

« Pendant longtemps et dans toutes les civilisations, la scène a été un lieu sacré. La similitude d'un théâtre et d'une église se justifie par la confusion même des édifices à certaines époques et par bien d'autres considérations. Mais du jour où les hommes en ont écarté la religion et l'ont installée dans les édifices spécialisés, l'acteur, cet ancien prêtre d'Eleusis défroqué, a été excommunié et la scène est devenue un lieu de Sabbath »¹⁸⁵.

Pour aborder la relation entre l'acteur et le personnage, Juvet explique qu'il est nécessaire en premier lieu que l'acteur soit « vide de soi-même » pour pouvoir « être possédé par le personnage ». À la fin du jeu, l'acteur « revient à lui-même ». Voici l'explication de ces trois moments :

2. 1. Première étape du travail de l'acteur : se vider de soi-même

La première étape de ce processus du travail de l'acteur implique, selon les propos de Juvet, que l'acteur soit « vide » ou « dépossédé de lui-même ». Voici ce qu'on peut lire à ce sujet dans ces notes de 1944 : « Evidemment, *l'acteur* est vide. Vide – dépossédé de lui-même, c'est-à-dire qu'il n'est pas maître de lui tout à fait. Il subit des contraintes ; mais dans cette dépossession de lui-même, il y a encore une possession de ce qu'il est devenu de nouveau par ces contraintes. C'est son soi et son moi »¹⁸⁶. Juvet explique aussi cette dépossession comme une libération, une extériorisation du « MOI » : « ...Dès que les premières pudeurs sont effacées, l'assurance que prend le débutant fait qu'il exécute dans une sorte de jaillissement où il perd la notion de lui-même. En se délivrant, en s'extériorisant violemment, il fuit dans le personnage et se fuit lui-même. Il se perd »¹⁸⁷. Cette notion de dépossession de soi-même, de « se vider » ou encore d'extériorisation du MOI s'attache à une qualité que l'acteur doit avoir, selon Juvet : il doit savoir se déposséder du moi pour laisser apparaître le « soi intérieur » :

¹⁸⁴ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 272.

¹⁸⁵ Louis JOUVET, *Réflexions du comédien*, Paris : Librairie Théâtrale, 1941, 1985 pour la présente édition, p. 162.

¹⁸⁶ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 136.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 59.

« ...Cette dépossession de soi qui vous donne le sentiment d'une existence plus vive, plus réelle, dépossession du moi, pour laisser sourdre et apparaître ce soi intérieur que notre agitation et nos raisonnements laissent trop souvent au fond de nous-mêmes, domestiqué, méprisé, mais connaissant mieux que le maître tous les secrets du logis »¹⁸⁸.

Voici encore une citation qui met en évidence cette quête du « moi intérieur » impliquée, selon Juvet, par le jeu de l'acteur. Il affirme dans ses notes de 1939 que le moi intérieur se révèle à lui-même : « ...Le moi le plus intérieur se trouve révélé à lui-même et les communications établies entre les paroles et le fond ineffable du discours, entre l'individu, l'acteur et la personne-spectateur »¹⁸⁹. Le travail de l'acteur consiste alors, selon Juvet en une dépossession de soi même ou une extériorisation du MOI et une quête du moi intérieur.

Pour expliquer la relation de l'acteur au personnage, le « comédien désincarné », il utilise la notion religieuse d'âme ou d'esprit :

« ...Tu n'incarnes rien. Tu es plus ou moins 'incarné par' et ceci est le point essentiel. C'est cela que j'appelle le 'comédien désincarné' ; c'est quand tu n'es plus toi-même, mais seulement le mannequin, ce vide, ce creux, inconscient, et conscient de cette inconscience, de cette modestie, de cette servilité humble – vide-toi de toi-même ; c'est le commencement de cette pratique ; c'est ainsi que tu t'emploieras mieux, que tu seras le plus comblé de toi, c'est par les âmes des personnages que tu joues »¹⁹⁰.

L'acteur doit être vide pour que son corps reçoive l'esprit d'un autre, d'une autre âme : « *Miracle du co médien*. Son corps devient un réceptacle de l'esprit par la sensation, de l'esprit d'un autre, d'une autre âme que la sienne, et c'est pourquoi sans doute il doit être aussi vide, aussi pitoyablement vacant »¹⁹¹. Cette notion est encore plus claire dans ses notes de 1940 où il affirme, pour expliquer le travail de l'acteur, que corps et âme s'opposent et se révèlent :

« Cet état , ce vide, cette présence, cette possession de soi et ce pouvoir sensible neuf et nouveau, ce moment où l'on se sent dédoublé entre une sensation et un sentiment, écartelé par une tension où le corps et l'âme s'opposent et se révèlent, mais où la sensation physique est essentielle, c'est cela qu'il faudrait non pas définir mais fixer, en

¹⁸⁸ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 95.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 214.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 242.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 76.

le décrivant, c'est cela que je veux appeler provisoirement d'un autre nom et pour étiqueter cette sensation : *l'état ou le préalable au sentiment dramatique* »¹⁹².

L'acteur doit ainsi, selon Juvet, « se désincarner de lui-même », le rôle devant « servir à se désincarner de soi-même. Ce n'est que par et dans cet état qu'on atteint au personnage »¹⁹³.

2. 2. Deuxième étape du travail de l'acteur : recevoir le personnage

La deuxième étape du travail de l'acteur consiste à recevoir le personnage : « ...Le héros descend dans le comédien comme l'esprit dans les apôtres (...) »¹⁹⁴. D'après les notes de 1944 « L'acteur désincarné, le *comédien* revit par l'exécution, une nouvelle possession »¹⁹⁵. On peut très bien comprendre le terme « possédé » dans le sens d'« être absorbé par », mais quand on considère l'ensemble de sa pensée on s'aperçoit qu'il comprend la force de cette relation de l'acteur avec le personnage comme une force venue d'ailleurs. On peut constater à partir des notes de 1943 que, selon Juvet, il y a un « au-delà » qui circule en quête d'« incarnation vivante ». Selon lui, les acteurs sont condamnés à incarner les esprits. Il est bien clair que ce n'est plus l'acteur qui joue. Il n'est plus le sujet de ses actions¹⁹⁶. Enfin, il traite cette « force » dans la relation acteur-personnage comme une force mystérieuse, voire mystique de sorte que l'acteur ne soit plus le sujet de ses actions.

Juvet souligne la nécessité qu'il ressent d'écrire à propos de son travail, à propos de ce qui se passe en lui quand il joue. Cet acte d'écrire, selon lui, le libère de ce qui s'est introduit en lui et l'aide à retrouver son identité. Ainsi peut-on lire dans ses notes de 1940-42, l'approche de ce qui lui est incompréhensible : la relation entre l'acteur et le personnage. Il a besoin d'écrire pour se soulager, se calmer, après avoir joué. Cela lui permet de comprendre ce qui se passe chez l'acteur quand il joue, et d'éviter un trouble, une confusion identitaire :

¹⁹² Louis JOUVET, *Le comédien...*, *op.cit.*, p. 164.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 135.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 137.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 104.

« ...je me suis assis à mon bureau pour noter quelques impressions, quelques sensations particulières éprouvées durant le jeu. C'est une manie qui ne me quitte plus depuis quelques années, et qui m'obsède. Mais je m'y livre pour me soulager et me calmer. Il me semble, quand je l'ai fait, m'être libéré de cet envoûtement incompréhensible, de cette possession de soi. J'ai l'impression d'être libéré de ce qui s'est introduit en moi et d'avoir retrouvé, en tâchant de l'expliquer, mon identité »¹⁹⁷.

Il est important de remarquer que pour dire « j'ai l'impression d'être libéré de ce qui s'est introduit en moi », il faut absolument qu'il ait l'impression que « quelque chose » le possède. Il y a là une intuition de la possession sur scène, après quoi il doit « retrouver son identité ». Dans la citation qui suit, tirée de notes de 1949, Juvet tente de démontrer que l'acteur n'est pas le personnage, ce qui reviendrait selon lui, à de la folie ou bien à de la mégalomanie :

« ...on n'est pas ces personnages, on n'est pas autre que soi (...). C'est l'utilisation de soi ; c'est le développement, le contrôle de soi, dans cet exercice (...) qui est le secret de cet art. (...) Se prendre pour Ruy Blas ou Perdican, ou pour le héros véritable de n'importe quelle œuvre, c'est sincérité romantique, mégalomanie, schizophrénie. Il ne faut pas se perdre dans ces études, mais définir l'*attitude de l'acteur* »¹⁹⁸.

Dans les notes de 1941 Juvet confirme que vouloir être le personnage est de la folie : « Ces expressions disent bien où est le malentendu, on *n'est* pas, on ne peut pas être Alceste, on ne peut que témoigner pour lui avec plus ou moins de sincérité ; vouloir être Alceste est de la prétention, de la folie. Ce personnage fictif, plus parfait qu'un humain, n'est pas *incarnable* »¹⁹⁹. Mais, dans ses notes de 1940 il dit le contraire, du moins ce qu'il écrit laisse au lecteur cette possibilité d'interprétation : « Il faut que cette lettre fasse comprendre les difficultés qu'il y a pour l'acteur à *se dépouiller de lui-même*, pour 'être' cet autre qu'est le personnage »²⁰⁰.

Dans ses écrits de la même année Juvet affirme que le personnage agit en donnant des conseils à l'acteur ; le personnage reconnaît la sollicitude de l'acteur. Le directeur-pédagogue nous laisse croire que c'est le personnage qui décide de ses actions et non pas l'acteur qui décide de sa création. Juvet affirme ensuite que c'est l'acteur qui fait que le personnage « revive ». Dans des notes de 1940 nous pouvons encore trouver l'idée selon laquelle c'est le personnage qui agit, l'auteur du texte théâtral étant,

¹⁹⁷ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 18.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 33-34.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 105.

selon lui, visité par les personnages. Il s'agit ici d'une conception analogue à celle de la possession spirituelle²⁰¹.

D'après Juvet le personnage a besoin de l'acteur pour être révélé, pour se manifester. Pendant qu'il attend de se manifester, il vit : voilà un mystère que l'acteur ne peut pas comprendre, selon Juvet²⁰².

Dans ses notes de 1944 Juvet continue d'expliquer le travail de l'acteur sur le personnage comme étant de la possession, ou, comme il le dit expressément, incarnation spirituelle : « Il est facile de les représenter charnellement, mais leur incarnation spirituelle, la seule qui importe pour moi, est un phénomène dont l'imagination fait frissonner »²⁰³.

Dans ces notes de 1941 il explique encore que l'acteur « prête son corps au personnage ». Comprendre que l'acteur « prête son corps au personnage » ne pose pas de problème si on comprend que le personnage est un irréel qui va être objectivé sur la scène, que cela n'est possible que si l'acteur n'objective pas sa propre personnalité sur scène et que cela est un travail : le travail de l'acteur. Mais on commence à avoir un problème à partir du moment où la théorie comprend ou explique que « l'âme du personnage va rencontrer ce corps » - cela implique une croyance sacrée:

« ...C'est l'acteur qui opère ce transit, ce transfert, cet exorcisme à son bénéfice ou maléfice. L'acteur en '*s'incarnant*' prête son corps au personnage. Le seul problème est que l'âme, les idées du personnage viennent rejoindre ce corps, que les sentiments de l'auteur correspondent aux sensations que l'acteur éprouve par ce texte et que celui-ci laisse le temps et la place en lui pour que des idées étrangères ou personnelles à l'exclusion de celles de l'auteur ne corrompent pas, n'altèrent pas, ne brisent pas la magie de la formule »²⁰⁴.

Avec cette façon de raisonner on tombe dans le mystique, dans l'occulte. Si on fait appel à une croyance sacrée on n'arrive plus à enseigner ou à évaluer le travail de l'acteur puisque ce n'est plus lui qui travaille : c'est « l'âme du personnage ».

²⁰¹ Louis JOUVET, *Le comédien...*, *op.cit.*, p. 105.

²⁰² *Ibid.*, pp. 117-118.

²⁰³ *Ibid.*, p. 129.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 146.

Les notes où Juvet affirme que l'acteur est le propriétaire et le personnage le locataire datent également de 1941. Cette métaphore dénonce une fois de plus la dualité intérieur-extérieur comme base théorique pour comprendre le travail de l'acteur. Le locataire va habiter chez le propriétaire. C'est la même conception que l'on retrouve chez Copeau et chez Decroux :

« C'est le problème de l'interprétation. Une fois la sensation physique obtenue, il faut laisser venir habiter l'âme du personnage et surtout opérer avec lenteur, sans brusquerie ; l'essaimage des idées et des sentiments de l'auteur chez l'acteur est fragile. Puis encore, il faut une accommodation, la façon dont, locataire, le personnage va vivre chez ce nouveau propriétaire. L'hospitalité donnée et reçue a pour conséquences la qualité de l'interprétation, le perfectionnement du comédien dans son art et dans sa nature humaine, qui vont de pair, le rayonnement qui pénètre l'œuvre et descend jusqu'au public.

Le comédien pratique sur l'auteur quand il dit son texte ou ses répliques, une sorte d'exorcisme des personnages que celui-ci porte en lui et qui ne sont pas encore délivrés. Cette délivrance s'opère par la 'possession' du comédien.

C'est en somme un passage, un transit de personnages, à l'état de fantômes chez l'auteur, qui prennent corps dans le comédien.

Étude du phénomène de la possession, critique du Comédien »²⁰⁵.

Dans les notes de 1939 Juvet affirme que tout le monde se sent habité, faisant de la sorte une référence à Platon :

« Cette anomalie du comédien n'est pas aussi monstrueuse qu'elle paraît, c'est chez lui un *état d'équilibre normal*, cette dualité se retrouvant chez la plupart des hommes et en particulier chez le spectateur – tout le monde se sent habité (Platon). *L'acteur n'utilise cette faculté qu'aux fins d'action professionnelle* »²⁰⁶.

On retrouve parfois l'idée selon laquelle le comédien est habité par un autre: « On est habité par un autre, puis on se sent le même que le personnage »²⁰⁷. Mais Juvet dit aussi le contraire, c'est-à-dire, que les personnages sont habités : « Les *personnages sont des êtres immatériels*, qui attendent d'être habités »²⁰⁸.

Une autre métaphore utilisée par ce directeur-pédagogue pour expliquer le travail de l'acteur et qui fait voir la relation de l'acteur au personnage comme celui qui reçoit l'autre, est celle du « vase que l'on va remplir ». Cette figure de langage dénonce encore une fois la notion de dualité intérieur-extérieur. Dans ses notes de 1941 Juvet

²⁰⁵ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 146.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 158.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 173-174.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 186.

nous dit que l'acteur est comme un vase qui doit se vider de soi-même pour se remplir avec les sentiments et les idées du personnage. Il s'agit toujours de l'idée selon laquelle l'acteur va recevoir quelque chose qui ne lui appartient pas²⁰⁹.

La même pensée qui évoque le « MOI » intérieur révélé chez l'acteur, affirme que le personnage, lui aussi, peut être révélé : « Le personnage est un réel qui ne livre son secret qu'à ceux qui le cherchent, qui croient à son existence et à sa révélation, qui témoignent à son égard d'un respect »²¹⁰.

Dans ses notes de 1939 au sujet de l'intuition, Juvet décrit le processus de la possession de l'acteur. Il affirme que ce dernier est dépossédé de lui-même et devient un instrument spirituel. Le personnage en devient le locataire, fantôme qui prend le corps de l'acteur. Cette comparaison du personnage à un fantôme est très utilisée par Juvet :

« Dans cette oscillation répétée entre le personnage et lui, cette exhortation mutuelle, cette émulation où chacun veut dépasser l'autre, cette course de vitesse et de hauteur dans le sentiment, l'acteur, dépossédé de lui-même, devient un instrument spirituel, un extralucide, un somnambule gagné par ses extériorisations. Il a en lui un sens aigu, une intuition, un sens nouveau, celui qui habite les esprits, les extatiques, les poètes, les mystiques, et qui lui fait rejoindre, retrouver ce domaine impénétrable du créateur »²¹¹.

Dans ses notes de 1939 le directeur français explique le phénomène des trois phases appliqué au personnage. Dans la première phase le personnage « est larvaire en vous » ; dans une deuxième phase « il se dédouble, il vous habite » et dans une troisième phase « il est projeté hors de vous, dans une extériorisation qui dure plus ou moins longtemps »²¹². Voici encore une fois cette explication de la relation acteur-personnage comme si le personnage avait une vie propre, comme si l'acteur n'était pas le responsable de la construction du personnage : « ...*Jouer un personnage, c'est se prêter à quelqu'un* . Il s'agit d'obéir au personnage ; et vous savez comme il est déjà difficile de s'obéir à soi-même ! »²¹³.

²⁰⁹ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., pp. 160-161.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 176-177.

²¹¹ *Ibid.*, p. 215.

²¹² *Ibid.*, p. 175.

²¹³ Louis JOUVET, *Molière et la...*, op. cit., p. 262.

En abordant le personnage de Knock, interprété par Jovet lui-même, on apprend qu'il « reçoit » le personnage qui était à son tour animé, ayant ainsi sa propre vie. Voilà donc retrouvée l'idée selon laquelle le personnage agit : il exige, il impose, il conduit l'acteur²¹⁴. L'acteur n'est donc plus le sujet de l'action. Il est noyé dans la subjectivité.

2. 3. Troisième étape du travail de l'acteur : retour à soi-même

Nous avons repéré une troisième étape du processus décrit par Jovet à propos de la relation acteur-personnage : c'est le « retour à lui-même ». Pour avoir une possession, selon les explications de Jovet, il faut tout d'abord que l'acteur sorte de lui-même. Quand il est vide, il peut recevoir le personnage. Après, l'acteur retourne à lui-même : « Le théâtre est heureusement un jeu. Le comédien retourne à lui-même grâce à sa pesanteur, grâce aux contingences dans lesquelles il pratique ce rite d'incarnation, grâce à l'état d'esprit de ceux qui l'assistent. C'est une habitude que nous avons prise »²¹⁵.



En faisant cette analyse de la théorie théâtrale de Jovet, on constate que la notion du « MOI » intérieur, de l'inconscient, présent dans la théorie psychanalytique de la personnalité, est fondamentale pour comprendre l'acteur, son art et le personnage.

L'autre point d'appui de sa théorie est la rationalisation religieuse (mentalité catholique) explicite dans la notion d'âme que Jovet utilise pour comprendre le travail de l'acteur ainsi que dans la notion d'esprit/spirituel qu'il utilise pour comprendre l'imagination en particulier et le théâtre en général.

Quand il aborde les qualités que l'acteur doit avoir, ce qu'il doit faire ou bien comment il doit être pour bien travailler, Jovet montre à l'acteur le chemin de l'intériorité ce qu'il identifie à la « spiritualité ». Il souligne l'importance de l'attitude

²¹⁴ Louis JOUVET, *Témoignages sur...*, op. cit., p. 111.

²¹⁵ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op. cit., p. 129.

intérieure ou spirituelle, c'est-à-dire, la façon d'être intérieurement. Dans un texte que l'on croirait écrit par un mystique, Juvet dit que l'acteur doit attendre un signal de départ qui, venu de l'âme ou de la matière, lui sera donné. Cela rassure et permet l'action, atteste-il :

« L'important c'est l'état d'esprit, l'attitude intérieure, spirituelle, une façon d'être intérieurement, une disposition à, une orientation qui met l'être en suspens, dans une attente particulière, spéciale, (...) »

Et pas seulement spirituellement, pour lui, comédien, mais physiquement, placer, ordonner ses sensations, mettre son animal, son physique dans des brancards choisis, s'accroupir, s'agenouiller pour un départ qui sera donné par un signe qu'on ne connaît pas encore, mais qu'on sait devoir venir et qu'on reconnaîtra.

Attente d'une lueur, d'un écho, d'une correspondance pour quelque chose en soi de sensible, uniquement pour l'orientation, dont on ne peut dire le plan, ni le siège en soi, ni quel sera l'élément provocateur.

Signal ou signe qui concerne à la fois, ou l'un après l'autre, l'esprit et le corps, qui vient de l'âme ou de la matière, abstrait ou concret, mais qui comble l'attente, rassure, et permet avec certitude l'action.

(...)

Attendre, - être prêt à... – sorte de méditation du premier degré par le corps d'abord qui entraîne l'esprit²¹⁶.

En utilisant ces bases théoriques qui supposent une croyance profane ou sacrée, Juvet lui aussi perd l'acteur en tant que sujet. En attribuant la responsabilité de ce qui se passe sur scène à une « intériorité occulte », à l' »Âme qui se laisse voir », à l' »esprit du personnage », au « moi intérieur » qui se révèle, à l' »incarnation de l'au delà », il retire de l'acteur la condition de sujet de son travail.

Dans le chapitre consacré à l'acteur et au personnage dans *Le comédien désincarné*, Juvet différencie l'acteur du comédien. Le concept « acteur » prend une connotation péjorative : « L'acteur, lui, donne l'impression, l'illusion du personnage », tandis que le comédien, lui, « atteint au personnage par un effort de sensibilité et de spiritualité »²¹⁷. Le comédien accède au personnage par un effort de sensibilité et de spiritualité, par une sorte de discipline dans les moments de préparation et d'exécution »²¹⁸. Juvet soutient que les acteurs sont ceux qui « restent soudés à eux-mêmes » et que les comédiens sont « ceux qui se dissocient » ; les acteurs sont « ceux qui progressent par un accroissement de poids, d'autorité, d'argent ou de succès »²¹⁹,

²¹⁶ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op. cit., pp. 95 - 96.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

tandis que les comédiens sont « ceux qui progressent par une sorte de distillation de soi, d'insinuation intérieure, de méditation, qui est comme une semence, et gagnent une perfection qui est liée à leur vie intérieure, qui leur donne une vie intérieure, qui est à l'inverse de celle de l'acteur »²²⁰.

Nous pouvons comprendre que Juvet différencie l'acteur qui travaille bien - en s'absorbant dans le personnage, sachant ne pas objectiver sa propre personnalité sur scène - de l'acteur qui ne travaille pas bien - qui n'arrive pas à s'absorber dans le personnage, qui n'arrive pas à « ne pas objectiver sa propre personnalité sur scène ». Mais ce que la base théorique de Juvet lui permet de comprendre est que l'acteur qui arrive à s'absorber dans le personnage - qui n'objective pas sa propre personnalité sur scène - travaille « intérieurement ». C'est-à-dire, Juvet comprend qu'il s'agit d'une question religieuse/mystique d'âme, d'esprit ou bien d'une question métaphysique du « Moi » intérieur. Et comme cette intériorité ne s'explique pas, elle exige la croyance (sacrée ou profane), Juvet n'arrive pas à comprendre le travail de l'acteur. En fonction de cela il se maintient dans le doute, menacé même par ce qui puisse lui arriver : selon sa compréhension, son métier implique le danger de se perdre.

Par moments Juvet essaye d'expliquer l'occurrence d'images pendant le jeu de l'acteur. « Ces images reviennent durant le jeu, sans être provoquées, brusquement » et sont expliquées, dans une note de 1939, comme des « extériorisation », ce qui est en accord avec la théorie psychanalytique de l'imaginaire qui prévoit que l'imagination est archivée à l'intérieur de la personne :

« Comment ces images se produisent-elles ? Pourquoi celles-là et pas d'autres ? Comment certaines oubliées de l'enfance reviennent-elles brusquement ? Mais qui est essentiel, *c'est la faculté, le pouvoir, la constatation de ces extériorisations...* J'ai dit le mot et je repense à mon oncle m'expliquant sa théorie de l'extériorisation du moi, la chute, la reviviscence de la mémoire, l'exemple de la lampe du corridor. *Disponibilité créée par l'extériorisation* »²²¹.

On constate dans les notes de 1940 qu'il est difficile pour Juvet de comprendre la relation corps-moi. Il finit par comprendre qu'ils sont deux : « ...L'instrumentiste que je m'efforce d'être vit en mauvaise intelligence, en perpétuelles discussions avec son

²²⁰ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op. cit., p. 137.

²²¹ *Ibid.*, p. 156.

instrument ; mon corps et moi, mon soi et mon moi, nous sommes deux »²²². En accord avec ces notes de 1943 on observe que cette notion de double - mon corps et moi, met Juvet en question : « *état dramatique*. – Rentrés en eux-mêmes, *ils ne savent plus d'où ils viennent. Étaient-ils dans leur corps ? N'y étaient-ils plus ?* »²²³.

Au delà de tout le travail que Juvet propose comme nécessaire à la formation de l'acteur, force est de constater que ce directeur-pédagogue croit à un don a priori qui le prédestine à devenir acteur. Il comprend qu'on peut naître artiste²²⁴. Juvet croit à un génie a priori, le génie de la race, dont il faut sauver l'héritage. Cette affirmation implique la dualité acte-puissance. Cette dualité est à la base de l'affirmation selon laquelle l'acteur doit révéler l'homme, le délivrer. Or, que peut-on délivrer ? Ce qui est en prison. Qu'est-ce qui peut être révélé ? Ce qui est caché. Ces notions nous suggèrent que l'homme est prisonnier dans son intérieur, qu'il est caché, et il doit donc être délivré, révélé et ce, par l'acteur :

« *Que faut-il être ?* Voilà bien la question essentielle, car l'esprit seul fertilise l'intelligence.

Il importe de sauver l'héritage spirituel, c'est-à-dire le génie de la race, chacun dans son compartiment, son métier. Comment doit être l'acteur pour qu'il soit acteur ?

Libre exercice de l'amour.

Exprimer l'homme à lui-même, le révéler, le délivrer.

Contraintes. – Le trac.

L'angoisse est due à la perte d'une identité véritable. Elle est nécessaire à notre jeu.

Où se blottir ?

Dans le personnage.

Oubli de soi-même nécessaire.

Sécurité des mouvements. Répétitions nécessaires.

Perte de l'identité pour une autre : celle du personnage »²²⁵.

Le recueil *Notes de cours* nous permet de retrouver les propres mots du Juvet professeur. En ce qui concerne la question du don, on peut lire « ...Il vaut mieux acquérir des dons que de les avoir en naissant. Nous avons tous autant de talent les uns que les autres. Ce qui nous différencie, c'est une persévérance dans un certain sens, persévérance qui finit toujours par être récompensée un jour ou l'autre »²²⁶. Ainsi Juvet

²²² Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 248.

²²³ *Ibid.*, p. 261.

²²⁴ *Ibid.*, p. 41.

²²⁵ *Ibid.*, p. 139.

²²⁶ Éliane MOCH-BICKERT, *Louis Juvet, notes de cours (1938-1939)*, Paris : Librairie Théâtrale, 1989, p. 23.

affirme qu'on peut acquérir des dons et aussi les avoir en naissant, le travail et la persévérance n'excluant pas un don a priori. Il dit encore : « Evidemment il y a les dons, mais c'est avant d'avoir du talent »²²⁷.

On constate donc à travers les écrits de Juvet que l'acteur travaille, qu'il peut avoir de la persévérance, mais qu'il y a le don a priori et c'est sur ce don que l'acteur va travailler. Juvet affirme qu'on peut naître avec une vocation théâtrale, « On peut prévoir (...) le comédien en puissance », dit-il, ainsi qu'«on naît aviateur, littérateur, auteur dramatique, médecin ou vétérinaire ». En ce qui concerne le travail du metteur en scène, son opinion n'est cependant pas la même : « Quant à la vocation de directeur, elle est indécidable à l'œil du plus habile éducateur », affirme Juvet, et il soutient encore qu'il s'agit d'un état acquis, car on ne naît pas directeur. Selon lui « la carrière de directeur est un accident dans une vocation théâtrale ; mais si la fonction échoit à un homme qui n'a pas été touché par ce sacerdoce particulier du théâtre, c'est alors un accident pour le théâtre et très souvent une catastrophe pour l'art dramatique »²²⁸.

Il est important de remarquer que sont présentes dans sa pensée la notion de dualité acte-puissance qui se trouve à la base de la notion de don mais aussi l'idée de vocation en tant qu'appel, notion issue de la connaissance religieuse : une personne peut être touchée par le sacerdoce du théâtre. C'est ce que confirme la citation suivante :

« Pourquoi écrit-on une pièce ? Pourquoi la joue-t-on ? Pourquoi va-t-on la voir ? Pour le goût qu'ont certains de présenter des fables, et d'autres de les voir ; goût qu'il est difficile de définir, d'expliquer et qu'on pourrait appeler au fond la vocation du théâtre. Chez certains, elle consiste à écrire, chez d'autre à écouter, chez d'autres enfin à jouer. C'est l'*appel du théâtre* »²²⁹.

« Cet état , ce vide, cette présence, cette possession de soi et ce pouvoir sensible neuf et nouveau, ce moment où l'on se sent dédoublé entre une sensation et un sentiment, écartelé par une tension où le corps et l'âme s'opposent et se révèlent, mais où la sensation physique est essentielle, c'est cela qu'il faudrait non pas définir mais fixer, en le décrivant, c'est cela que je veux appeler provisoirement d'un autre nom et pour étiqueter cette sensation : l'*état ou le préalable au sentiment dramatique* »²³⁰.

²²⁷ Louis JOUVET, *Écoute mon ami*, Flammarion, 2001, pp. 58-59.

²²⁸ Louis JOUVET, *Réflexions du...*, op.cit., p. 183.

²²⁹ Louis JOUVET, *Témoignages sur...*, op.cit., p. 96.

²³⁰ *Ibid.*, p. 164.

Selon Juvet, l'acteur est ouvert, il est prêt pour que ce monde de l'au-delà se révèle à travers lui. Le travail de l'acteur consiste à transmettre quelque chose qui est occulte.

Il est important de montrer dans le cadre de cette recherche que d'autres auteurs ont mis en évidence des similitudes entre les propos des directeurs-pédagogues proches de Copeau et les propos de Stanislavski, identifié dans le premier chapitre comme le précurseur de l'intériorisation de l'acteur. On doit souligner l'importance que ces directeurs-pédagogues accordent à la notion d'intériorité (dualité intérieur-extérieur). Pidoux, en abordant les propos de Stanislavski sur le jeu de l'acteur, constate qu'il y a des similitudes avec ceux de Juvet :

« Dans un premier temps, Stanislavski prend une position qui rappellera celle de Juvet: à la limite, le personnage est tellement près d'être réellement charnel qu'il ne resterait à l'acteur qu'à se libérer de sa propre matérialité pour se glisser dans celle de la figure et l'animer du mouvement intérieur – du reste prévu à l'avance par le texte. L'acteur s'émancipe au point que c'est le rôle qui prend possession de lui : ce n'est pas l'acteur qui incarne activement le personnage, c'est le personnage qui s'incarne en l'acteur : 'Quelle est donc la manière d'aborder le travail afin d'être non pas l'X qui présente Werther, mais Werther lui-même qui en cette heure habite le corps de X ? »²³¹.

Dans les écrits de Juvet on trouve des remarques concernant un certain conflit ou un certain danger dans le travail de l'acteur. Il propose à celui-ci une façon de travailler, il a un raisonnement qui explique ce qui se passe chez le comédien même s'il signale souvent que cet art est inexplicable. Malgré tout ces efforts Juvet avoue son insécurité pour jouer. Dans la citation qui suit, par exemple, il signale une certaine fragilité qu'il éprouve en jouant. Il parle dans ses notes de 1940 - 42 d'une « perte d'identité qui lui a fait peur » : « Ce soir, j'ai noté dans mes observations cliniques, que l'attention du public au III^e acte a été croissante d'une façon beaucoup plus rapide et beaucoup plus intense, au point que je me suis senti ému jusqu'à en être gêné – une perte d'identité qui m'a fait peur »²³².

Selon Juvet, le théâtre provoque un désordre chez l'acteur. C'est ce qu'il dit dans ses écrits de 1943 : « Le théâtre m'apparaît dans tous ses aspects comme une énigme. Il provoque en nous un trouble, un désordre, des effets difficiles à

²³¹ Jean-Yves PIDOUX, *Acteurs et personnages : L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XX^e siècle*, Lausanne : L'Aire Théâtrale, 1986, p. 89.

²³² Louis JOUVET, *Le comédien...*, *op.cit.*, p. 18.

expliquer»²³³. C'est en sachant que des problèmes de cet ordre sont possibles que Juvet dit : «... à condition toutefois de ne pas trop s'incorporer le personnage et de savoir le quitter »²³⁴. Voici la transcription du passage d'où cette information a été extraite (notes de 1939) pour que l'on puisse comprendre le contexte dans lequel elle s'insère :

« Il est moins anormal d'être pendant quelques heures Hector, Pyrrhus ou Andromaque et de rester soi-même dans la vie privée (à condition toutefois de ne pas trop s'incorporer le personnage et de savoir le quitter) que, si l'on est commerçant, d'exprimer sans conviction l'amabilité ou la compassion dans un but purement cupide. Mais, dans l'un ou l'autre cas, il faut que les individus, comédiens ou 'laïques', puissent sentir entre la personne qu'ils doivent être et celle qu'ils sont en réalité un espace libre, une détente qui leur permettent de pratiquer une respiration vraiment humaine et vitale. Il ne faut pas que les deux personnes empiètent par trop l'une sur l'autre. L'acteur satisfait un besoin naturel de la façon la plus légitime ; il pratique une saine *hygiène de délivrance*. Il se décharge dans une vie fabuleuse, mythologique et anachronique où il n'est pas concerné »²³⁵.

J'ai également transcrit, à partir des notes de 1950, une citation qui nous montre encore la préoccupation de Juvet vis-à-vis de l'acteur. Puisque ce métier n'est pas bien éclairci, il risque de troubler la personnalité de l'acteur : « - L'illusion de vouloir être ou d'être un autre lui fait ignorer ce qu'il est lui-même, au moins trouble sa personnalité, son existence »²³⁶. Juvet certifie encore, dans des notes de la même année, que le travail de l'acteur est dangereux : « Physiquement il en serait de même. Un homme normal deviendrait sans doute malade ou sujet à des troubles physiques graves s'il devait éprouver les sensations qu'un comédien ressent ou essaye de ressentir tous les soirs »²³⁷. Dans un autre passage des mêmes notes Juvet reprend cette complication qui existe chez l'acteur qui travaille, et ce, dans la même perspective par lui proposée, bien sûr. Il constate, à propos du « conflit de l'acteur » : « C'est dans ce conflit qu'est *la vie personnelle*, et c'est dans un conflit constant que vit le comédien. A l'idée de secret s'attache l'idée du masque. Le secret oblige la personne à vivre dans un approfondissement de sa vie personnelle »²³⁸.

Observons une remarque de Juvet à propos de son propre travail sur le personnage Knock où il dit avoir subi une complication existentielle : « ...Parfois, -

²³³ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op. cit., p. 25.

²³⁴ *Ibid.*, p. 159.

²³⁵ *Ibid.*, p. 159.

²³⁶ *Ibid.*, p. 219.

²³⁷ *Ibid.*, p. 224.

²³⁸ *Ibid.*, p. 226.

dois-je l'avouer ? – je me suis senti dans une difficulté d'être à cause de lui, - Knock est exigeant – je me suis senti mal existant, ayant perdu mes biens personnels, masque, vestiaire et réflexion. Il n'est pas possible de parvenir à échapper à l'emprise de Knock »²³⁹.

Le directeur-pédagogue expose un doute à propos de la compréhension du personnage et dénonce inévitablement sa fragilité intellectuelle pour comprendre ce qu'est l'imagination : « ...Nous ne saurons jamais si ce sont eux qui nous dotent d'imagination ou s'ils sont eux-mêmes le produit de la nôtre »²⁴⁰. Ensuite il met en question l'acteur et son travail et beaucoup de questions par lui posées restent sans réponses. Il est en train d'expliquer à un jeune, désireux d'être acteur, qu'il n'y a pas de règles dans ce métier et que chaque cas est unique :

« Comment, à chaque époque, ont-ils participé à ces exercices ? La personnalité et l'impersonnalité, la possession et la dépossession de l'acteur sont à chaque fois nouvelles et différentes. Qu'entend-on par la déformation du comédien ? Le comédien qui créa *L'Assommoir* de Zola au Théâtre Libre est mort dans un asile de fous, du même *delirium tremens* qu'il simulait sur la scène. Qui était-il ? Et comment, et de quoi a-t-il vécu en lui-même ? »²⁴¹.

Remarquons que Juvet suggère ici que le comédien auquel il fait référence est devenu fou en fonction de son travail en tant qu'acteur : un travail dangereux, averti-il. Si cet acteur a joué quelqu'un qui a du *delirium tremens* et a souffert du même mal, il est possible qu'un autre acteur, en jouant un personnage qui a un problème « du genre », souffre lui aussi du même problème du personnage. Juvet est en train de dire que le travail de l'acteur est une menace à sa propre santé. C'est ce que ses écrits dénoncent.

Juvet soutient qu'il n'est pas possible d'expliquer ce qui se passe chez l'acteur quand il travaille : « Il n'y a pas de science du théâtre, et le comédien de profession est le moins capable de vous dire ce qui se passe en lui »²⁴². Il dit encore sur l'acteur : « Hélas, sa nature n'a jamais été définie ou expliquée, et ne le sera jamais »²⁴³. Paradoxalement, il était lui-même un acteur qui a toujours tenté d'expliquer son métier.

²³⁹ Louis JOUVET, *Témoignages sur...*, *op.cit.*, p. 111.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 183.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 219-220.

²⁴² *Ibid.*, p. 220.

²⁴³ *Ibid.*, p. 221.

Il se préoccupait de l'absence d'études sur l'acteur et signalait la nécessité de les développer. Dans son texte *Le comédien désincarné*, de 1943, il affirme qu'il est nécessaire de construire une science du théâtre²⁴⁴, construction qu'il essaye de mettre en chantier lui-même. Dans ses écrits de 1943 il essaye d'expliquer, de théoriser l'art de l'acteur, en même temps qu'il dit que cet art est indéfinissable, et que l'acteur ne peut écrire ni penser sur son travail puisqu'il n'est qu'une sorte de corridor pour les idées et sentiments des autres²⁴⁵. En écrivant cela, il ne peut tout de même pas ignorer que lui-même est un acteur et qu'il est en train de réfléchir et d'écrire sur son art puisqu'il a besoin de le comprendre, de comprendre ce qui se passe quand il est sur scène. Juvet considère que le théâtre de son temps est instable, qu'il présente des dangers pour les acteurs ; il désire au moins les prévenir de cette situation, « de la nécessité de faire une mise au point de cette profession indéfinissable et qui défie les explications ». Il mentionne aussi l'incertitude de l'apprentissage de cette profession²⁴⁶.

Le directeur-pédagogue affirme que la profession de l'acteur est un travail confus, inintelligible, et qu'il aimerait l'expliquer, l'éclaircir, laisser pour les jeunes quelque chose d'écrit que lui-même aurait aimé lire quand il avait vingt ans. Mais une question importante reste sans réponse et cela inquiète Juvet : « Où es-tu toi-même ? Quand tu vis, quand tu joues ? »²⁴⁷. Après avoir tenté d'expliquer ce qu'est le jeu de l'acteur, Juvet nous fait voir combien on méconnaît ce processus de travail : « Personne ne s'est soucié encore de tracer les limites de ces activités et ceux qui l'ont tenté se sont bornés à trouver des raisons particulières et explications, mais qui ne remplissent jamais le vide immense de cette question »²⁴⁸.

Je constate que, malgré ses tentatives d'explication du travail de l'acteur, malgré son besoin de comprendre son métier, Juvet avoue avoir des doutes sur le processus du travail de l'acteur. Il essaye d'orienter les jeunes acteurs mais il n'y arrive pas de manière satisfaisante. Il assure que les possibilités de réflexion sont limitées et que

²⁴⁴ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op. cit., p. 12.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁷ Louis JOUVET, *Écoute mon ami*, op.cit., p. 48.

²⁴⁸ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 28.

l'éclaircissement du travail de l'acteur n'a pas encore été mené à son terme. Il faut malheureusement souligner qu'il croit que cet éclaircissement est impossible à réaliser.

Stanislavski, Copeau et Juvet arrivent au même point sur le travail de l'acteur dans le sens où, à un moment donné, l'acteur n'est plus sujet de ses actions. Malgré tout le mal que l'acteur se donne, il existe un « Moi » profond qui agit à sa place, qu'on le nomme « un autre », « un au-delà » ou l'« inconscient ». Enfin, après avoir essayé de comprendre la relation entre acteur et personnage, ces trois directeurs-pédagogues se tournent vers une intériorisation de l'acteur pour essayer d'expliquer en quoi consiste ce métier, en quoi consiste la relation acteur-personnage. En faisant cela ils enlèvent à l'acteur sa condition d'être sujet de ses actions. Ils tombent ainsi dans une subjectivisation absolue et perdent l'acteur.

DEUXIEME PARTIE

CRITIQUES À LA DUALITÉ INTÉRIEUR-EXTÉRIEUR DANS LES PEDAGOGIES POUR FORMER L'ACTEUR

Après avoir examiné dans le chapitre précédant les fondements des théories théâtrales de Constantin Stanislavski, Jacques Copeau et de Louis Jouvet, nous avons constaté la présence de la dualité intérieur-extérieur dans leur propos pour la formation de l'acteur et nous en avons signalé quelques conséquences qui peuvent poser des problèmes pour l'acteur et pour son art. Dans le but de continuer l'investigation des conséquences de la présence de cette dualité, la bibliographie théâtrale de cette recherche comprend des auteurs renommés qui ont déjà fait la critique de la dualité en question, ce qui constitue la deuxième partie de cette recherche.

Il s'agit surtout de connaître leurs points de vue à propos de cette façon de travailler et de vérifier s'il est convenable de dépasser cette problématique. Il ne s'agit pas non plus de discuter si le problème a été résolu, mais de montrer que la question a été discutée. Il a donc fallu trouver des auteurs qui avaient abordé les problèmes que cette dualité apporte au travail de l'acteur et, par conséquent, à son art. Cependant, il n'était pas question obligatoirement de trouver des auteurs qui avaient critiqué directement le travail mené par Stanislavski, Copeau ou Jouvet. Il fallait trouver ceux qui avaient critiqué la dualité présente dans le travail de l'acteur, ce qui peut être aussi traité en abordant le travail d'autres directeurs-pédagogues.

Cela étant établi, pour réaliser cette partie de la recherche nous avons analysé la théorie théâtrale de Vsevolod Meyerhold et de Bertold Brecht.

Chapitre I

Critiques de la subjectivisation du travail de l'acteur contenues dans la théorie du théâtre de Vsevolod Meyerhold

1. Biographie sommaire de Meyerhold

Carl-Théodore-Casimir Meyerhold, qui plus tard se fit appeler Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), naquit à Penza, en Russie. Tout jeune il se passionna pour le théâtre, voulant devenir acteur dès l'âge de cinq ans. Un désir que l'on peut comprendre car son père possédait une loge dans le théâtre de la ville, ce qui nous laisse supposer qu'ils allaient au théâtre en famille. Meyerhold et son frère Fédor composaient leurs propres pièces et les jouaient à la maison. Meyerhold, était aussi musicien, il jouait du piano et du violon. L'appel du théâtre s'amplifia pendant l'adolescence ; il savait qu'il pouvait devenir un bon acteur²⁴⁹. Son père, d'origine allemande, était propriétaire d'une distillerie. Il n'avait pas de bonnes relations avec ce dernier, ce qui, selon Picon-Vallin, le conduisit à plusieurs reprises à manifester des tendances suicidaires. Très jeune encore, il comprit les différences sociales et matérielles entre lui-même et ses collègues, raison pour laquelle il s'intéressa très tôt aux idées socialistes.

Agé de 18 ans, Meyerhold commença le théâtre en amateur, toutefois sous le couvert d'un pseudonyme car à cette époque le théâtre n'avait pas bonne presse dans les écoles de son pays. Il termina ses études secondaires en 1884 et entra à la faculté de Droit de l'Université de Moscou. Il monta des spectacles pour le Théâtre Populaire de Penza pendant deux saisons estivales consécutives. En 1896, âgé de 22 ans, il entra à l'Institut Musical et Dramatique de la Société Philharmonique où il organisa des cercles d'études et découvrit Wagner, Maeterlinck et Nietzsche²⁵⁰. L'année suivante, il entra à la Société du Théâtre Russe et par la suite, s'intéressa à la Société d'Art et de Littérature dirigée par Constantin Stanislavski. L'usine de son père ayant fait faillite en 1898, la situation familiale changea du tout au tout. En dépit de ces difficultés matérielles, le

²⁴⁹ Cf. Béatrice PICON-VALLIN, « Préface » in Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome I, Lausanne (Suisse) : L'Age d'Homme, 2001. pp. 9 -10.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp.10-11.

jeune Meyerhold se fit engager comme acteur au Théâtre d'art de Moscou, récemment créé. «C'est à partir du théâtre naturaliste que Meyerhold élaborera peu à peu ses théories sur le théâtre de la convention. En même temps, d'acteur qu'il était, il va progressivement s'orienter vers la mise en scène »²⁵¹.

Cet héritier de Stanislavski se séparera de la compagnie en 1902, à 28 ans, pour des raisons de divergence avec le naturalisme et le réalisme psychologique. Il fut attiré par d'autres courants esthétiques mettant l'accent sur des valeurs purement formelles, où « forme, couleur et géométrie prenaient un rôle grandissant dans l'affirmation de la théâtralité »²⁵². Signalons au passage que ce théâtre présente des similitudes avec le courant futuriste qui verra le jour avec Marinetti, en 1909 à Paris. Selon Carlson²⁵³, après l'avoir rencontré en 1913 à Paris, Meyerhold collabora avec Marinetti à partir de 1914.

Il quitta le Théâtre d'Art en compagnie d'un collègue pour rejoindre Kherson, en Ukraine, où ils seront embauchés et fonderont une troupe de théâtre. Ses premières réalisations sont marquées par le naturalisme. En 1903 -1904, avec sa troupe « Confrérie du Drame Nouveau » Meyerhold « s'essaie en tâtonnant à de nouvelles méthodes de mise en scène... »²⁵⁴ et cherche des combinaisons de théâtre et musique. En 1904-1905 on le retrouve dans le Caucase, à Tiflis où il fait scandale en rompant d'une manière radicale avec le naturalisme. « La police interdit *Un ennemi du peuple* d'Ibsen (...) Tiflis marque les débuts des expériences pédagogiques de Meyerhold, qui ouvre un cours de déclamation et d'art scénique pour tous les figurants du théâtre »²⁵⁵.

Cette période est marquée par une atmosphère particulièrement difficile en raison des événements politico-économiques comme la guerre russo-japonaise, les grèves et l'appauvrissement du peuple russe. Le mouvement symboliste se dessine

²⁵¹ Cf. Béatrice PICON-VALLIN, « Préface » in Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome I, *op.cit.*, p. 11.

²⁵² Cf. Cristina VIZCAÍNO, in Vsevolod MEYERHOLD, *Teoria Teatral* [Théorie Théâtrale], 5^e édition, Selection et notes de Cristina Vazcaino, Madrid Ed. Fundamentos, 1986, p.13, Traduit par Luciana Cesconetto F. da Silva.

²⁵³ Marvin CARLSON. *Teorias do...*, *op. cit.*, p. 332.

²⁵⁴ Cf. Béatrice PICON-VALLIN, *ibid.*, p. 13.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

progressivement dans le paysage artistique. En 1905, Stanislavski appelle Meyerhold et lui propose de créer en collaboration le Théâtre-Studio, une filiale du Théâtre d'Art :

« Meyerhold découvre petit à petit sa nouvelle méthode: la froide ciselure des mots, la nécessité pour le tempérament de se soumettre à la forme, c'est-à-dire, au rythme, l'importance du côté plastique, du geste qui correspond à la vérité intérieure et non pas aux mots prononcés. Il jette les bases de son *credo* plastique : il se sentira toujours plus proche du langage gestuel que du langage parlé »²⁵⁶.

Au terme de cette courte expérience du Théâtre-Studio, Stanislavski se montra peu satisfait du travail de Meyerhold ; les événements sociaux-économiques contribuèrent également à l'interruption de cette collaboration. Par la suite, Meyerhold se mêla étroitement au courant symboliste et y trouva de nouvelles sources d'inspiration. Toutefois, les relations de Meyerhold avec ce mouvement furent de courte durée. En effet, le directeur russe finit par rejeter le mysticisme, si cher aux symbolistes. Cette même année, il décide de rétablir la Confrérie de Tiflis et peu de temps après l'actrice Vera Kommissarshevskaya lui propose de réaliser des mises en scène et de jouer dans son Théâtre de Saint Pétersbourg. Cette opportunité lui permet de réaliser d'importantes expériences théâtrales. Progressivement les recherches de Meyerhold le font apparaître comme une référence du « théâtre de la convention » :

« En 1907 (...) Meyerhold et Kommissarshevskaya se rendent à Berlin où ils assistent à des spectacles de Max Reinhardt. C'est à partir d'une réflexion sur Reinhardt (publiée en juin 1907 dans *Vesy*) que Meyerhold formule une définition précise du théâtre de la convention qu'il détache totalement des œuvres de Maeterlinck et du drame symboliste pour y voir une technique indépendante, une méthode de mise en scène applicable à n'importe quelle œuvre dramatique, antique, classique ou contemporaine. C'est là pour Meyerhold une idée fondamentale : grâce à cette méthode, chaque spectacle doit trouver une forme spécifique qui fasse appel à des moyens expressifs originaux, ceux du langage théâtral dont les composantes espace-temps relèvent de lois très différentes de celles de la réalité »²⁵⁷.

Au cours de l'été 1907, ayant déjà une réputation de révolutionnaire, Meyerhold présenta un spectacle interdit par la censure tsariste. Il ouvre un Studio musical dans lequel on étudie la musique en tant que base du mouvement scénique. Suite à une mésentente majeure entre Meyerhold et Vera Kommissarshevskaya, et affrontant les plus grandes difficultés, le théâtre de l'actrice ferme en 1909. De 1908 à 1917,

²⁵⁶ Cf. Béatrice PICON-VALLIN, « Préface » in Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome I, *op. cit.*, p. 15.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.19.

Meyerhold travailla dans les deux Théâtres impériaux de Saint Pétersbourg, le Théâtre Alexandrinski et le Théâtre Mariinski. Il commença une réflexion sur les œuvres classiques, continua ses études au Studio en 1913, étudia l'opéra, les œuvres de Wagner, Fuchs, Appia, Craig. Il entreprit également une recherche sur la tradition théâtrale pour trouver des éléments pour former un acteur nouveau : à cette fin, il se pencha tour à tour sur la commedia dell'arte, le théâtre japonais, le siècle d'or espagnol, le théâtre élisabéthain, le théâtre oriental et la tradition populaire russe (théâtre de foire). Il affirmait que l'acteur pratiquait un art plastique, de telle manière que la netteté du geste, la forme, « (...) est considérée comme une valeur en soi »²⁵⁸.

Parallèlement à son travail dans les Théâtres impériaux, le directeur-pédagogue travailla également dans d'autres établissements d'importance mineure, comme par exemple la toute nouvelle maison des intermèdes (Octobre 1910), où il se présentait sous le pseudonyme de « Docteur Dapertutto ». La saison 1910 – 1911 marque un tournant dans sa carrière, par la fin du théâtre de convention, une formule devenue trop sèche et schématique. Il se tourne alors vers un théâtre populaire :

« La crise du théâtre procède de la lutte de deux éléments, la littérature et le théâtre. Pour faire triompher la théâtralité, il faut passer de la stylisation à un procédé nouveau, le grotesque, qui implique la dualité de la perception du spectateur entraîné alternativement dans des plans contrastés inattendus, et le caractère chorégraphique de chaque mouvement, comme dans le théâtre japonais. Il [Meyerhold] avoue son intérêt pour l'excentrisme, à cause du changement rapide et rythmique de mouvements aux enchaînements surprenants »²⁵⁹.

Il explore alors une nouvelle technique du travail d'acteur; à cet effet, il crée un groupe de pantomime dans lequel les acteurs étudient la commedia dell'arte :

“C'est à Teroki que Meyerhold écrit son grand article 'Le théâtre de foire', où il réfléchit sur les principes du 'cabotinage', du masque, du grotesque scénique, et où il élabore une théorie du *Jeu*, qui voit dans l'art de l'acteur nouveau, comédien authentique, le fondement même du théâtre »²⁶⁰.

Au sein du Studio qu'il fonda en 1913, le travail était réparti entre ses cours personnels de « mouvement scénique », les cours de commedia dell'arte délivrés par

²⁵⁸ Vsevolod MEYERHOLD, *Teoria Teatral*, op.cit., p. 72.

²⁵⁹ Cf. Béatrice PICON-VALLIN, « Préface » in Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome I, op. cit., p. 30.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 32.

Soloviev et l'enseignement de Gnessine sur la lecture musicale du drame²⁶¹. En 1914 il publie les premiers numéros de la revue du Studio : « L'amour des trois oranges ». Meyerhold désire construire une scène nouvelle et dans ce but il se consacre à la formation des acteurs.

« ...il cherche (...) à résoudre des problèmes liés à la forme théâtrale : s'il approfondit la comédie italienne ou espagnole, ce n'est pas pour faire œuvre d'«antiquaire», mais pour construire le théâtre nouveau : pour établir les principes de la composition scénique, pour retrouver un aspect festif, pour approcher le langage essentiel du plateau, le mouvement de l'acteur, et la raison d'être du théâtre, l'union de la salle et de la scène »²⁶².

L'économie russe subit une déstructuration durant la première guerre mondiale, avec l'augmentation des trafics, de la spéculation, et des défaites militaires. Le Studio de Meyerhold ferme en 1917 sans qu'il puisse concrétiser son rêve : faire éclore un théâtre nouveau à partir de son école. Dans cette période révolutionnaire, « La solitude dans un monde terrible est (...) un des motifs récurrents de son œuvre, et Hamlet, personnage d'une pièce qu'il ne montera jamais, mais sur laquelle il s'est déjà longuement penché, est pour lui le 'héros le plus solitaire de la dramaturgie mondiale' »²⁶³

En 1918, Meyerhold abandonne les Théâtres impériaux et entre au parti communiste ; son engagement est tout à la fois politique et esthétique. Il reste à la tête de la direction des Théâtres (TEO) de Petrograd puis de Moscou. On lui doit le lancement de l'« Octobre théâtral » et il « milite pour un théâtre d'agitation »²⁶⁴. En 1919-20 il abandonne le théâtre professionnel et s'oriente brièvement vers un théâtre prolétaire. Les années 1921-23 sont marquées par la période dite « constructiviste » par référence à ses mises en scènes. Durant cette période, il se consacre à la formation des acteurs avec comme objectifs majeurs le mouvement, la mécanique et le fonctionnement du corps, objectifs sous-tendus par des préceptes constructivistes de beauté fonctionnelle et utilitaire : « (...) on plaçait à la base de tout la rationalisation des

²⁶¹ Cf. Béatrice PICON-VALLIN, « Préface » in Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome I, *op. cit.*, p. 34.

²⁶² *Ibid.*, p. 38.

²⁶³ *Ibid.*, p. 44.

²⁶⁴ Cf. Béatrice PICON-VALLIN, in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique...*, *op. cit.*, p.1097.

mouvements de l'acteur sur scène »²⁶⁵. Dans cette quête, Meyerhold développa la « biomécanique » pour l'ériger en système de formation des acteurs ; il imagine des exercices pour travailler la précision des actions physiques et développe le sens rythmique :

« Meyerhold exigeait des acteurs la rationalisation de chacun de leurs mouvements sur scène. Il voulait que leurs gestes et leurs attitudes suivent un parcours précis. Il disait : si la forme est juste, le fond, les intonations et les émotions le seront aussi car elles sont déterminées par la position du corps, par les facilités de réponse réflexive aux excitations ; ce qui signifie que l'acteur doit savoir accomplir les tâches qui lui sont proposées, au moyen des sensations, du mouvement et de la parole »²⁶⁶.

Dans les années 20 il devient directeur du GosTIM (Théâtre d'État Meyerhold), avec un enchaînement de succès et de scandales. En 1925, il abandonne les montages constructivistes et se rapproche d'une nouvelle forme de réalisme. En fait, les autorités politiques sont à l'origine de ce changement de cap. L'Etat Soviétique voulait que le théâtre reflète fidèlement la vie quotidienne, et désirait donner la priorité à la dramaturgie de préférence à la mise en scène, et finalement rejeter toute forme d'art « apolitique ». L'année 1934 marque le point culminant de l'activité gouvernementale avec la proclamation du réalisme socialiste, art « unique » et « véritable ».

Les années 30 virent la montée en force du stalinisme ; un grand nombre d'auteurs dramatiques dont Meyerhold voulait monter les œuvres furent alors purement et simplement frappés d'interdit. Le directeur-pédagogue complexifia la structure polyphonique de ses spectacles, et fut accusé de « formalisme » en 1936. Le système stalinien le critiqua pour « tiédeur propagandiste », puis il attaqua la politique culturelle du gouvernement ce qui provoqua en conséquence l'interdiction de ses mises en scène. Les dernières années de Meyerhold ne sont qu'une suite de disgrâces. En 1938, le GosTIM fut fermé par décret. Peu de temps avant sa mort, Stanislavski accueillit Meyerhold dans son Opéra, mais « Meyerhold fut emprisonné en 1939, condamné pour espionnage et trotskisme puis fusillé en février 1940 »²⁶⁷.

²⁶⁵ Cf. Cristina VIZCAÍNO, in Vsevolod MEYERHOLD, *Teoria Teatral*, op. cit., p. 19.

²⁶⁶ Cf. Igor ILINSKI, in MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoria Teatral*, op. cit., p. 198, Traduit par Luciana Cesconetto F. da Silva

²⁶⁷ Cf. Béatrice PICON-VALLIN, in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique...*, op.cit., p. 1098.

2. Bases théoriques de la pédagogie de l'acteur

Dans les années qui suivirent la révolution russe, Meyerhold voyait le théâtre comme un outil éducatif et social destiné aux masses, un instrument pour assurer la reconstruction socialiste et scientifique de la Russie. Cependant, quelques années après la révolution russe, on peut déjà constater une baisse de qualité des théâtres prolétariens et Meyerhold ne pouvait pas ne pas ignorer la décadence de l'art de l'acteur :

« Se passant de tout entraînement, un grand nombre des nouveaux acteurs de masse montaient tout simplement sur scène et déclamaient leur rôle sur un ton désagréable, et se comportaient de la même manière que les protagonistes des mélodrames provinciaux, sans prêter attention à la *mise en scène*, à la dimension du plateau ou à l'audience »²⁶⁸.

Meyerhold voulut sauver le théâtre en se servant des outils théoriques utilisés dans d'autres secteurs de la vie soviétique : le taylorisme, la psychologie objective américaine, la théorie périphérique des émotions de William James et la réflexologie soviétique (Pavlov et Bekhterev). C'est sur ces bases qu'il construisit les principes pédagogiques de la formation de l'acteur.

Le Taylorisme, ou « organisation scientifique du travail » fut élaboré par Frederick Winslow Taylor (1856 – 1915) ; cette doctrine atteignit l'Europe vers la fin du XIX^{ème} siècle et, en 1918, fut approuvée par Lénine car les théories de Taylor « représentaient un accès important et révolutionnaire au déroulement véritable du travail, digne des aspirations soviétiques »²⁶⁹ :

« En observant chaque unité de travail d'une ligne de production, Taylor en déduisit que l'inefficacité de la production venait des mouvements physiques des ouvriers. En réalisant la tâche qu'on lui avait prescrite, l'ouvrier se perdait fréquemment des gestes superflus et maladroits, provoquant la fatigue prématurée de ses muscles et réduisant sa productivité. En analysant l'exécution de chaque tâche au moyen de gestes précis, chronométrés, réglés à une fraction de seconde près, Taylor réussit à décrire les gestes et les mouvements les plus efficaces pour chaque type de travail. Il baptisa son étude 'économie de mouvements' et l'a pris en compte pour analyser les paramètres non linéaires comme les rythmes de travail, l'équilibre, les groupes de muscles, la fatigue et les 'minutes de repos'. Après une succession d'essais et d'erreurs, Taylor développa un système de 'cycles de travail' chacun d'entre eux impliquant une chaîne divisée en

²⁶⁸ Mel GORDON, « A biomecânica de Meyerhold » [La biomécanique de Meyerhold], in *The Drama Review* (T57), march 1973, pp. 73-88. Traduction portugaise de Maria Elisabeth Biscaia Jhin. et française de Luciana Cesconetto F. da Silva

²⁶⁹ *Ibid.*.

mouvements et pauses permettant à l'ouvrier d'obtenir à la fois une production plus importante avec un minimum de fatigue »²⁷⁰.

Alexei Kapitonovich Gastev (1881 – 1941) fut le principal instigateur du taylorisme soviétique. Il développa ses propres idées au delà même du pionnier américain, et, à son tour, Meyerhold utilisa le principe d' « économie de mouvement » comme artifice pédagogique, principe « apparemment simple, mais en même temps complexe et difficile »²⁷¹. Les études de biomécanique développées par Meyerhold font clairement usage des principes du taylorisme, et ce dans une optique profondément matérialiste comme l'affirme lui-même l'auteur en 1933²⁷².

Afin de comprendre la pédagogie de l'acteur élaborée par Meyerhold, nous devons faire une approche de la « psychologie objective ». La fin du XIX^{ème} siècle est marquée par l'apparition de plusieurs écoles de « psychologie objective » aux USA comme en Russie. Bien qu'indépendantes les unes des autres, ces écoles partageaient des opinions bien marquées à l'encontre des tendances introspectives de la psychologie de l'époque (psychologie subjective). « Rejetant d'emblée la notion d'âme et minimisant l'importance de l'inconscient hors d'atteinte, les 'objectivistes' proposèrent d'autres moyens pour expliquer le comportement »²⁷³. Appartiennent au courant objectiviste de la psychologie le pragmatisme, la réflexologie, le behaviorisme et le comportementalisme.

William James (1842 – 1910), philosophe américain et fondateur du pragmatisme, se pencha sur la nature de l'émotion. Sa théorie à ce propos a été un outil important dans la pédagogie de Meyerhold. « James conclut que la conscience émotionnelle et ses états transitoires vont directement liés au corps physique »²⁷⁴. Il développa la « théorie périphérique des émotions » selon laquelle une émotion déterminée découle d'une action :

²⁷⁰ Mel GORDON, « A biomecânica de Meyerhold », *op.cit.*

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome III, 1930-1936, Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme, 1980. p. 148.

²⁷³ Mel GORDON, « A biomecânica de Meyerhold », *op.cit.*

²⁷⁴ *Ibid.*

« L'action physique précède l'émotion (...). Au lieu de dire 'je vois un ours, j'ai peur, je tremble' James affirme 'je vois un ours, je tremble, j'ai peur' (...) Donc, en théorie, (...) il n'y a pas lieu de supprimer l'émotion : elle jaillit, pour ainsi dire, d'un état physique »²⁷⁵.

James croyait que des niveaux particuliers d'activité musculaire engendraient des états émotionnels spécifiques et que chacun de ces derniers était différent selon les personnes, et qu'ils étaient donc inclassables et en nombre infini²⁷⁶. Les idées de James annoncent le courant behavioriste²⁷⁷.

L'étude des réflexes est l'objet de la Réflexologie, théorie ainsi nommée par Bekhterev²⁷⁸; on utilise parfois ce nom pour qualifier, par extension, la théorie de Pavlov. Il

« ...découvrit les réflexes conditionnés. En étudiant la 'salivation psychique' il vérifia que, au delà de la sécrétion salivaire provoquée normalement dans la cavité buccale du chien par les aliments, on peut provoquer la salivation dès l'instant que la vue de la nourriture est précédée d'un signal quelconque – lumière, son, caresse, etc. Pavlov qualifie d'inconditionnée (ou d'inconditionnelle) la première de ces réactions et de 'conditionné' (ou 'conditionnel') le réflexe provoqué artificiellement. Ses expériences montrent que les réflexes conditionnés prennent naissance à la suite des réflexes inconditionnés et qu'ils assurent une meilleure adaptation animale aux conditions du monde extérieur en perpétuel changement »²⁷⁹.

Pavlov défend l'idée de la transformation possible des réflexes conditionnés en réflexes inconditionnés et, en conséquence, héréditaires, en s'appuyant sur la théorie de l'évolution des espèces. Préoccupé par le caractère subjectif des théories psychologiques de son époque, il s'employa à « identifier toute activité psychique à une activité nerveuse »²⁸⁰ :

« Le rejet de la métaphysique dans l'explication des fonctions organiques, et le germe d'une explication matérialiste des phénomènes 'psychiques' ou mentaux présents dans les écrits de Pissarro eurent très certainement une influence décisive dans les travaux de Séchenov et de Pavlov en physiologie »²⁸¹.

²⁷⁵ José Ronaldo FALEIRO, La formation de l'acteur à partir des Cahiers d'art dramatique de Léon Chancerel et des Cadernos de Teatro d'O Tablado. Th : Université de Paris X, Paris, 1998, p. 23.

²⁷⁶ Mel GORDON, « A biomecânica de Meyerhold », *op.cit.*

²⁷⁷ GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1995.

²⁷⁸ Vladimir Bekhterev, psycho-physiologiste russe, a étudié avec Pavlov le réflexe conditionné.

²⁷⁹ Enciclopédia Mirador Internacional. Encyclopaedia Britannica do Brasil Ltda. São Paulo, 1989.pp. 8655-8656.

²⁸⁰ Enciclopédia Mirador Internacional, *op. cit.* p. 8656.

²⁸¹ Isaías PESSOTTI, *Pavlov: psicologia* [Pavlov: psychologie], São Paulo: Ática, 1979. p. 14.

Il convient de citer la transcription d'un exposé de 1925 dans lequel Meyerhold évoque clairement ses rapports avec la psychologie objective qu'il adopte pour comprendre l'émotion humaine et, par voie de conséquence, l'émotion dans le travail de l'acteur :

« Est-ce que notre pause a un caractère psychologique? On nous reproche parfois de ne pas faire de psychologie, et certains d'entre nous s'inquiètent et redoutent ce mot. Dans la mesure où nous nous fondons sur la psychologie objective, il y a évidemment de la psychologie chez nous. Seulement, nous ne nous laissons pas gouverner par le revivre, mais par une foi constante dans la précision de notre jeu technique. Quand j'ai montré à Zinaïda Raïk la scène de Stefka au troisième acte, vous avez peut-être remarqué que j'avais les larmes aux yeux, et pourtant, je vous le garantis, l'émotion que ressentait Stefka ne correspondait pas du tout à la mienne. Simplement en expliquant la scène, j'ai utilisé un raccourci qui a provoqué chez moi les réactions nécessaires. Un nerf a été ébranlé, commandant les muscles lacrymaux, et j'y suis allé de ma larme. Exactement comme dans l'exemple de William James. Ma profession m'a apporté une immense expérience, j'ai tellement étudié les gens (et en cela, vous, les acteurs, vous m'avez beaucoup aidé), en 25-30 ans une marée humaine, toute une armée d'acteurs m'est passée par les mains (dommage que je n'aie pas fait de statistiques) et je me suis tellement exercé que, quoi que je montre aux acteurs, ça marche toujours. C'est simplement parce que mon expérience m'a permis de mettre au point ma machine physique. C'est d'une expérience du même genre que faisait preuve Ganako dans la scène des assiettes que vous connaissez. Elle avait une technique si raffinée et une telle maîtrise de ses réflexes que, quand elle faisait le chat, on avait l'impression que ses pupilles elles-mêmes s'allongeaient. La célèbre actrice italienne Tina de Lorenzo avait la capacité étonnante, la garce [*sic*], de rougir et de pâlir en scène à volonté. Elle avait complètement banni la poudre et le rouge de son attirail scénique, et, contrairement aux autres, se lavait soigneusement le visage avant d'entrer en scène. Elle avait su atteindre les commandes de l'appareil nerveux qui nous fait pâlir et rougir. Car nous sommes des machines »²⁸².

La tendance behavioriste – ou comportementaliste – chez Meyerhold se confirme lorsque nous percevons la présence continue de l'idée d'action-réaction ou stimulus-réponse à laquelle il fait appel pour le travail de l'acteur. Cette notion est également présente dans la relation acteur-spectateur : il propose que l'acteur stimule le spectateur pour « compléter à l'aide de son imagination les allusions contenues dans la scène »²⁸³. On retrouve cette notion propre à la réflexologie, y compris dans la phase de théâtre engagé: « Nous stimulons l'activité cérébrale du public, nous le forçons à penser et à discuter »²⁸⁴. Cette constatation se confirme encore dans la citation suivante :

²⁸² Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome II, 1917-1929, Lausanne : La Cité – L'Age d'Homme, 1975. p. 156.

²⁸³ Vsevolod MEYERHOLD, *Teoria Teatral*, op.cit., p.57.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 94.

« Aujourd'hui, le théâtre se trouve confronté à une tâche nouvelle et, pour avoir du succès, il doit s'approprier complètement le spectateur, avec force, jusqu'au point de lui inculquer la volonté de combattre, la volonté de vaincre l'apathie, le sentimentalisme stupide, (...). Que faut-il faire pour que le message de l'acteur soit efficace, pour qu'il lui soit facile de se projeter de la scène vers le public ? En premier lieu, il faut intensifier les éléments du spectacle qui sont dirigés, surtout, vers l'émotivité du public »²⁸⁵.

Meyerhold a essayé d'échapper au subjectivisme, se reposant sur la psychologie objective pour élaborer une réflexion sur le travail de l'acteur. Cependant il trahit la théorie behavioriste, qui jamais ne fait référence à la notion d'intériorité occulte. Meyerhold, au cours de sa recherche sur la formalité et la plasticité, en incluant la notion d'action-réaction, se montre infidèle à la théorie behavioriste et finit par introduire l'intériorité par une voie opposée, arrivant à proposer que l'acteur « parte de l'extérieur pour atteindre l'intérieur » :

« Dans la direction d'acteurs du *Bal masqué*, les deux approches de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur se combinent : motivations psychologiques justifiant des comportements physiques, constructions plastiques, énergétiques, vocales, renvois aux schémas de l'emploi traditionnel valables dans le théâtre actuel, aux masques éternels du théâtre »²⁸⁶.

Il est important de faire ressortir que, d'une manière évidente, le matérialisme historique tint une grande importance dans l'élaboration de la pédagogie de l'acteur dans la théorie théâtrale de Meyerhold. Meyerhold cherche à démocratiser le théâtre, il veut le socialiser, le rendre accessible à tous ceux qui veulent le pratiquer, y assister. C'est en cela que consiste, à notre sens, son appropriation du réalisme historique. C'est effectivement ce qu'il laisse entendre dans ce texte datant de 1926:

« Nous ne nous contentons pas d'apprendre aux acteurs à bien prononcer, mais nous poussons l'acteur sur la voie de la psychomécanique, de la biomécanique et de la théorie du matérialisme historique, de façon à ce que n'importe quel acteur puisse, pour peu qu'il le veuille, devenir le meilleur. Nous créons des clubs-laboratoires de méthodologie pour que partout, dans toute l'URSS, tant dans les banlieues qu'en province, les acteurs soient les meilleurs possibles »²⁸⁷.

²⁸⁵ Vsevolod MEYERHOLD, *Teoria Teatral*, op.cit., p. 102.

²⁸⁶ Cf. Béatrice PICON-VALLIN, « Préface » in Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome IV, 1936-1940, Lausanne (Suisse) : L'Âge d'Homme, 1992, p. 22.

²⁸⁷ Vsevolod MEYERHOLD, *Teoria Teatral*, op. cit., p. 166.

3. Critiques adressées au subjectivisme dans le travail de l'acteur

Compte tenu des idées fondamentales développées par Meyerhold au sujet de l'acteur, basées sur une psychologie objective liée au matérialisme historique, nous examinerons par la suite les critiques faites à la subjectivisation du travail de l'acteur que l'on trouve dans d'autres pédagogies, notamment dans la pédagogie construite par Stanislavski.

Vsevolod Meyerhold critique la proposition selon laquelle la personnalité est donnée *a priori* et se trouve à l'intérieur de l'être humain, en déterminant ainsi ce que la personne fera et sera. Selon cette compréhension, quelqu'un peut naître prédéterminé à être acteur, par exemple. Contrairement à cette notion, l'auteur soutient que l'être humain devient quelqu'un, par exemple un artiste ou un pilote, grâce à ses actions concrètes dans le monde. Dans la citation suivante, datée de 1936, il dit ce qu'il pense à ce propos :

« Ce système d'approvisionnement a encore ceci de magnifique que le fait de remplir son crâne de fragments destinés à entrer en travail n'est pas un don de la nature, mais le fruit d'un entraînement. Certains pensent que nous, les artistes, nous nous distinguons des simples mortels en ce que nous naissons d'emblée artistes. Meyerhold, le jour où il est né, savait déjà construire des jeux de scène. Il n'en est rien. Nous nous faisons artistes. Nous travaillons pour être ce que nous voulons devenir. Il ne suffit pas de se dire pilote pour en être un bon. Parmi les aviateurs se distingue celui qui possède les qualités pour être un bon pilote. Il doit répondre à une vingtaine d'exigences : un système nerveux en très bon état, de l'attention, du sang-froid, etc., mais pourtant, avec ces seules qualités, il n'ira pas loin. Il doit s'entraîner, c'est le nombre d'heures de vol qui lui donne l'expérience sans laquelle il ne peut prétendre au niveau supérieur dans son travail. Il faut donc entraîner ses aptitudes »²⁸⁸.

On constate encore, dans des écrits de 1939, que Meyerhold renforce la nécessité du travail et de l'action pour devenir quelqu'un : « On s'étonne souvent de mon inventivité, lors de mes répétitions. 'Il monte des jeux de scène géniaux, il en donne un, deux, trois, ça sort de lui comme d'une corne d'abondance.' Mais pour que cela coule de soi-même, il faut un énorme travail »²⁸⁹. Il dit encore, la même année :

« ...Nous aussi, nous étions auparavant des zéros. Quand j'ai quitté Stanislavski, j'étais un petit acteur, et je me disais: 'je veux monter des pièces'. J'en ai monté quatre-vingts par an. Imaginez ce que ça donnait.

²⁸⁸ Vsevolod MEYERHOLD, *Teoria Teatral*, op.cit., p. 90.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 261.

Mais comment un homme apprend-il? Il entre dans une classe préparatoire, ne comprend rien, et puis devient Mendeleïev ou Pasteur. Peut-on voir dès le berceau que c'est un Barychev qui vient de naître? Bien sûr que non (rire). Tout ce à quoi nous parvenons, ce n'est que par un énorme travail. Bien sûr, on peut naître avec une belle voix, intelligent ou sot. Mais le système de Dalcroze nous apprend que nous avons tous du coton dans les oreilles. Dalcroze dit pourtant que nous naissons tous musiciens. Mais quelque peine qu'on prenne avec un enfant, il ne connaît pas la musique. On commence à lui apprendre dans un *Studio*. Il distingue alors le majeur du mineur, une noire d'une double croche. Mais on ne peut atteindre un bon niveau que par une grande culture, un grand travail »²⁹⁰.

D'après ce qui a été dit, il est possible de constater que Meyerhold s'oppose à l'affirmation de Dalcroze selon laquelle « une personne peut naître musicien » car, pour le premier, l'apprentissage est absolument nécessaire.

Après son approche du symbolisme, Meyerhold critique le fondement mystique et religieux de ce mouvement artistique. C'est justement la présence de la dualité « intérieur-extérieur » qu'il y condamne, c'est-à-dire, la perception de l'extérieur comme expression d'une intériorité (occulte, donc mystique). Selon ses écrits de 1937, l'application du symbolisme dans le théâtre, est particulièrement « dangereuse », car il trouve des « traits nocifs » dans cette école artistique :

« Quand j'ai parlé de symbolisme, j'ai souligné que, dans le symbolisme, le plus dangereux, c'était qu'il se soit développé, formé, sur un terrain de recherches religieuses, de recherche de Dieu, etc. Et j'ai rappelé l'article de V. Ivanov, 'Les deux éléments du symbolisme'. J'ai rappelé que, dans les écoles primaires, on étudiait actuellement le symbolisme, qu'on l'étudiait justement pour mettre en évidence sa nature religieuse et mystique. Appliqués à notre théâtre, les traits nocifs de ces écoles dont j'ai parlé ont bien sûr laissé leur empreinte, et le théâtre de la convention dont je me suis fait le propagandiste possédait indubitablement ces traits à un degré élevé »²⁹¹.

Dans l'ensemble de l'œuvre de Meyerhold, il y a un refus du « revivre » (qu'il appelle aussi « jeu psychologique »), c'est-à-dire, à la proposition de Stanislavski selon laquelle l'acteur devrait éprouver les mêmes émotions que le personnage qu'il représente. Meyerhold remarque souvent que le « revivre » a une « influence néfaste sur la santé de l'acteur », c'est ce qu'on peut vérifier dans ses écrits de 1937²⁹².

²⁹⁰ Vsevolod MEYERHOLD, *Teoria Teatral*, op.cit., pp. 276-277.

²⁹¹ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome IV, op.cit., p. 181.

²⁹² Cf. Béatrice PICON-VALLIN, « Préface » in Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome I, op.cit., p. 10.

Il s'avère important de comprendre précisément le terme « revivre ». Dans la théorie psychanalytique cela veut dire « vivre une autre fois », « vivre de nouveau ». Stanislavski emprunte ce terme à la théorie de Ribot pour expliquer le processus du travail de l'acteur. Comme on a vu dans le premier chapitre de la première partie de cette recherche, Stanislavski travaille à partir de certaines stimulations qui fonctionnent, selon la théorie adoptée par lui-même, comme des appâts pour que l'acteur saisisse une émotion qui est archivée dans son subconscient et pour qu'il la mette à la place de l'émotion du personnage. Stanislavski fonde son travail sur la théorie psychanalytique de l'émotion. Le « revivre » suppose alors que l'acteur expose l'inconscient sur scène. Quand Meyerhold critique la notion de revivre, il critique tout ce processus, c'est à dire, cette notion d'exposition ou de révélation d'une intériorité cachée, de l'inconscient, sur scène. Les citations qui suivent démontrent comment Meyerhold s'oppose au « revivre » et, selon ce directeur-pédagogue, le danger que cette façon de travailler peut présenter pour l'acteur. D'après Béatrice Picon-Vallin :

« Meyerhold adolescent a une sensibilité d'écorché : passionné de Dostoïevski, il parle à plusieurs reprises de suicide et se retranche dans ce qu'il appelle 'la vie des rêves' que blesse à chaque instant la réalité quotidienne. Vers 1892, il trouve un refuge dans le théâtre amateur. Il participe à des soirées littéraires et à des spectacles (...). À une soirée étudiante, il lit un texte d'Apoukhine, *Le Fou*, et s'écroule en proie à une crise nerveuse. 'Je vivais chaque phrase, en un mot je me sentais fou. Je me suis promis de ne plus jamais lire ce poème.' Est-ce là qu'il faut chercher l'origine du refus qu'il opposera plus tard au jeu psychologique, au 'revivre', dont il mettra en évidence l'influence néfaste sur la santé de l'acteur? »²⁹³.

Dans l'extrait suivant, Meyerhold parle encore du « revivre » et met en évidence les conséquences nocives, pour la santé de l'acteur, de cette façon de travailler, ce qui le disqualifie rapidement au niveau professionnel. Les acteurs deviennent des ruines sur le plan physique et psychique vers 45 ans :

« Au début du siècle est apparu un type d'acteur qu'on a appelé 'héros neurasthénique' (Orleniev et d'autres), mais il est caractéristique que personne ne se soit aussi rapidement disqualifié professionnellement que les acteurs de ce type. Vers 45 ans, ils étaient presque tous devenus des ruines sur le plan physique et psychique ; or, cet âge est le zénith de l'acteur dramatique »²⁹⁴.

²⁹³ Cf. Béatrice PICON-VALLIN, « Préface » in Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le theatre*. Tome I, *op.cit.*, p. 10.

²⁹⁴ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome IV, *op. cit.*, p. 318.

Pour échapper à ces problèmes de santé Meyerhold donne l'exemple du travail d'un acteur qui ne fait pas l'usage du « revivre » :

« La première fois où j'ai eu pleine conscience de plusieurs lois de la biomécanique, c'est lorsque j'ai vu le jeu du remarquable acteur sicilien, le tragédien Di Grasso. Il produisait sur scène l'impression d'un tempérament sauvage, déchaîné, mais moi, pour l'avoir bien observé, je savais que c'était surtout un remarquable technicien. S'il n'avait pas disposé de sa technique, il serait devenu fou à la fin de chaque spectacle »²⁹⁵.

Meyerhold critique radicalement le « revivre » et tout le subjectivisme utilisé pour construire un personnage. Imprégné de la psychologie objective, il lui arrive même d'ironiser sur Stanislavski et ses méthodes, dans un texte de 1931 :

« ...le Théâtre d'art de Moscou et son chef ont proposé aux jeunes acteurs et aux jeunes metteurs en scène la recette suivante: 'Quand tu crées un rôle, pour pénétrer jusqu'au cœur de ton personnage, tu dois envelopper la totalité des émotions qu'il referme; tu dois saisir ces émotions intérieures sur la base de la situation dynamique que le metteur en scène construit sur la scène; mais pour cela, tu dois entrer entièrement dans ce rôle, tu dois y noyer ton propre moi; tu dois, comme un somnambule, comme un fakir, deviner les émotions les plus subtiles qu'il convient que tu répandes. Ce long récit pour montrer ce qu'on faisait ici de l'acteur et de quelle manière ; mais, en se noyant dans le rôle, l'acteur se noyait soi-même, si bien qu'il lui fallait ensuite une trentaine d'années environ pour faire sortir de lui tout ce galimatias. Il fallait donc opposer à ce monde du 'subjectif' un monde objectif, le monde de la réalité dans lequel l'homme travaille avant tout avec les capacités de son appareil intellectuel, avec la santé de son système nerveux, avec sa santé physique... »²⁹⁶.

Meyerhold affirme en 1933 que le travail développé par Stanislavski ayant recours à l'intériorité, au « s'abîmer sur soi-même », provoque des perturbations qui peuvent affecter la santé de l'acteur. Selon lui, l'intériorisation peut mener à la neurasthénie :

« ...C'est pourquoi nous ne disons pas, comme on l'a fait un moment au Théâtre d'Art : nous jouons un spectacle triste, soyez gentils, allez rôder dans de sombres recoins, accumulez des impressions, concentrez-les en vous. Nous disons plus simplement : je vous en prie, ne pensez pas, ne soyez pas préoccupés, nous construirons les jeux de scène de telle sorte qu'ils vous mettront en accord avec les situations physiques dans lesquelles nous vous placerons. Mon souci, en tant que metteur en scène biomécaniste, est que l'acteur soit en bonne santé, que ses nerfs soient en bon état, qu'il soit de bonne humeur. Ça ne fait rien qu'on joue un spectacle triste, soyez gais, ne vous concentrez pas intérieurement parce que ça pourrait vous mener à la neurasthénie. On devient nerveux si on est forcé, par certaines manipulations, de s'introduire dans ce monde-là. Nous disons : si je vous fais asseoir dans la position d'un homme affligé, la phrase que vous prononcerez sera triste aussi. C'est une chose que j'ai vérifiée dans la pratique.

²⁹⁵ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome IV, *op. cit.*, p. 357.

²⁹⁶ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome III, *op.cit.*, pp. 92-93.

Nous avons remarqué que nos acteurs sont sains. Au Théâtre d'Art ils sont souvent malades ... »²⁹⁷.

Meyerhold se fait du souci surtout pour l'acteur, pour sa santé, puisqu'il affirme qu'il est préjudiciable de travailler en faisant appel à l'intériorité. Il affirme cela à partir de sa propre expérience et aussi à partir de l'expérience des acteurs de son temps, notamment dans le Théâtre d'art. Même si la critique de Meyerhold est ironique dans la citation ci-dessous de 1933, elle essaie de préserver le nom de Stanislavski tout en soulignant le danger pour l'acteur de travailler de façon à « se perdre soi-même », à « s'oublier soi-même », ce qui peut porter préjudice à l'art de l'acteur:

« Vous savez que le système du Théâtre d'Art manie le réalisme. Vous dites que sur ce plan-là, c'est juste. Mais pour ce qui est du revivre, il faut être très prudent, parce qu'entrer dans un rôle jusqu'aux oreilles, à un point tel qu'on se perd soi-même, c'est dangereux. Nous devons entrer dans un rôle en nous déguisant, nous prenons sur nous par ce vêtement les côtés positifs et négatifs du personnage, mais en même temps, nous ne devons pas nous oublier nous-mêmes. Nous n'avons pas le droit d'entrer dans le rôle à un point tel que nous nous oublions nous-mêmes. Là est tout le secret : nous ne devons pas nous perdre nous-mêmes comme porteurs d'une conception du monde précise, parce que nous devons ou bien nous faire l'avocat d'un personnage, ou bien nous en faire le procureur. C'est là que se trouve l'essentiel. Si vous ne faites pas cela, vous n'occuperez pas dans un spectacle la place qu'il faut. Ce n'est pas en contradiction avec le système de Stanislavski. Nous avons sur scène plusieurs acteurs qui font cela »²⁹⁸.

Là encore, Meyerhold s'appuie sur la déclaration d'un autre artiste pour montrer le problème du « revivre », dans des écrits de 1915 :

« Sur le problème de 'revivre' sur scène, il est temps de s'entendre sur quelque chose de décisif. Pour les admirateurs d'Oscar Wilde, ce problème est depuis longtemps résolu par la déclaration de l'artiste Sybille dans *Le Portrait de Dorian Gray*: 'Peut-être pourrais-je jouer une passion dont j'ignorerais le trouble, mais je ne puis jouer celle qui me brûle de tous ses feux' »²⁹⁹.

Parfois Meyerhold utilise l'expression « état d'âme » pour se faire comprendre par les personnes de son époque au moment où il fait référence à l'émotion. De toute façon, même s'il parle de l'émotion, il critique l'acteur qui éprouve la même émotion que le personnage. Dans la citation suivante, l'auteur signale un autre type de problème provoqué par ce « revivre » qui, selon lui, « tue l'art » : « Mon acteur préféré, Mamont

²⁹⁷ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome III, *op. cit.*, pp. 150-151.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 147-148.

²⁹⁹ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome I, *op. cit.*, p. 254.

Dalski, disait qu'il ne fallait jamais qu'il y ait coïncidence entre l'état d'âme personnel de l'acteur et celui du personnage fictif, car, disait-il, cela tue l'art. Il jouait toujours Hamlet en contradiction complexe avec l'état dans lequel il arrivait au spectacle »³⁰⁰.

L'auteur renforce toujours le besoin d'un théâtre qui échappe à l'intériorisation. Dans un texte écrit en 1918, il donne un exemple de travail qui a été fait sans faire appel à ce recours, mais qui a néanmoins connu du succès :

« En arrivant sur le plateau, l'acteur doit savoir qu'on attend de lui un jeu particulier, différent de celui de la scène. On aspire à la réforme du théâtre, mais sans y être parvenu encore; le problème n'est pas résolu. Deux systèmes s'opposent: 'revivre sur scène', ou jouer ce 'revivre'. (...) Dans le théâtre dont je rêve, on jouera sans jouer, en étalant sa technique (et sans rien ressentir intérieurement). Avez-vous prêté attention au jeu de l'acteur qui interprète dans ce film le rôle d'Allan? Il est d'une justesse et d'une maîtrise frappantes. C'est qu'ici, l'interprète d'Allan n'est pas acteur, mais un peu peintre, un peu poète. C'est quelqu'un de très bien élevé qui sait comment entrer dans un salon, s'y tenir, s'asseoir ou se lever, etc. Chacun de ses pas est calculé (c'est cela qui distingue les personnes bien élevées des gens sans éducation). Il fait parade de chacun de ses mouvements, de sa silhouette, il est plein d'assurance et de beauté. Tout son jeu se situe dans le plan de la forme, et il n'a pas à se préoccuper de ressentir les sentiments d'Allan. Il est apparu avec assurance, car il sait que le public admirera sa superbe raie. Quand il lit la lettre, il n'a pas du tout besoin de s'en émouvoir pour se laisser tomber dans un fauteuil et voiler son visage d'une main aux doigts longs, aux ongles bien taillées, montrant ainsi qu'il est ému. L'émotion du public viendra du fait qu'il devinera que Sybilla Wein est en cause, et de l'émotion montrée par Allan pendant sa lecture de la lettre mystérieuse naîtra tout un complexe d'associations psychologiques, de sentiments »³⁰¹.

Le directeur-pédagogue continue à expliquer, dans ce même texte, comment le « revivre » nuit à l'art :

« On peut jouer deux fois la même pièce et se tromper deux fois sur l'impression qu'on a produite. C'est ainsi qu'il m'est arrivé de jouer une scène sans ressentir pour le moins les larmes que je montrais au public, et je pensais que ce jour-là mon jeu avait été abominable. La fois suivante, dans cette même scène, j'étais si inspiré que de vraies larmes coulèrent de mes yeux. Un homme m'avait vu ces deux fois. Après le spectacle, je lui demandai quelles avaient été ses impressions. Il me répondit que, la première fois, mon jeu l'avait frappé et touché, tandis que, la seconde, il l'avait laissé indifférent. L'important n'est donc pas que des larmes soient 'vraies', mais que les grands acteurs, lors même qu'ils pleurent, restent lucides. Ils utilisent tous les procédés techniques pour montrer ces larmes au public et amènent ainsi le public à y croire (qu'elles coulent ou non 'pour de vrai' est sans importance). La seconde fois où j'ai joué cette scène dont je viens de parler, mes larmes ont bien coulé, mais les techniques qui devaient inciter le public à croire à mes larmes, je les avais oubliées, ce qui fait qu'elles n'ont produit aucune impression »³⁰².

³⁰⁰ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome IV, *op.cit.*, p. 372.

³⁰¹ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome I, *op.cit.*, pp. 296 - 297.

³⁰² *Ibid.*, p. 297 (Texte écrit en 1918).

Dans le passage suivant, extrait d'une intervention faite en 1920, Meyerhold insiste sur la nécessité d'abandonner le « revivre », sans pour autant justifier son rejet :

« Il y a encore une autre grande tâche qui attend le théâtre contemporain: c'est la modification radicale de la psychologie de l'acteur. Il faut être sourd pour ne pas entendre le grondement de notre époque, aveugle pour ne pas voir avec quelle rapidité reculent les limites du monde. (...) le psychisme de l'acteur doit subir certains changements. Pas de pause, de psychologie, de 'revivre' sur scène ni dans le processus de l'élaboration du rôle. Voilà notre règle »³⁰³.

Dans la citation qui suit Meyerhold critique directement « l'acteur de l'intérieur » qui croit que son travail dépend de quelque chose qui est occulté « dans » son intérieur. S'il ne critique pas ici le travail mené par Stanislavski, c'est, probablement, parce que ce dernier, tout en faisant appel à l'intériorité, proposait aux acteurs des techniques corporelles et vocales précises. Meyerhold critique en fait le recours à l'intériorité mené d'une façon extrême par les acteurs de son temps:

« Le geste inventé qui ne convient qu'au théâtre, le mouvement conventionnel qui n'est pensable qu'au théâtre, le caractère artificiel de la diction théâtrale, tout cela n'est en butte aux attaques et du public et du critique que parce que le concept de 'théâtralité' n'a pas encore éliminé la langue accumulée par l'art des soi-disant 'acteurs de l'intérieur'. 'L'acteur de l'intérieur' ne veut relever que de son état d'âme personnel. Il refuse de contraindre sa volonté à régir des procédés techniques. L'acteur de l'intérieur s'enorgueillit d'avoir rendu à la scène l'éclat de l'improvisation. Il pense, ce naïf, que ses improvisations ont quelque chose de commun avec celles de la comédie italienne. 'L'acteur de l'intérieur' ne sait pas que les interprètes de la commedia dell'arte ne développaient leurs improvisations qu'à partir du canevas fourni par leur technique raffinée, et pas autrement. 'L'acteur de l'intérieur' refuse catégoriquement toute technique. 'La technique entrave la liberté de création'. C'est ce qu'il dit toujours. Il ne reconnaît de valeur qu'à l'instant de création inconsciente à base émotionnelle. Si cet instant vient, c'est le succès; s'il ne vient pas, c'est l'échec »³⁰⁴.

Le commentaire ironique de Meyerhold à propos du travail développé à partir du recours à l'intériorité met en évidence son caractère « nuisible », antithéâtral :

« Le fameux 'cercle', le repliement sur soi-même, le culte du principe divin du caché, toute cette espèce de fakirisme transparaît dans les yeux écarquillés, dans la lenteur et la sacralité de la personne. Cette méthode est d'autant plus nuisible que, sans qu'elle ait l'air de rien, son caractère petit-bourgeois et antithéâtral contamine les cercles d'ouvriers, de paysans et de soldats. C'est sur ce danger que nous attirons leur attention »³⁰⁵.

³⁰³ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome II, *op. cit.*, pp. 42-43.

³⁰⁴ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome I, *op. cit.*, p. 182 (Texte écrit en 1912).

³⁰⁵ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome II, *op. cit.*, p. 60 (Texte écrit en 1921).

Là encore, Meyerhold affirme que le recours à l'intériorité, à ce « repliement sur soi-même », ce qu'il appelle « approche psychologique » nuit à l'art théâtral : « ...Il y a toute une série de questions dans lesquelles une approche psychologique ne saurait conduire à aucune solution précise. Construire sur une base psychologique l'édifice théâtral revient à bâtir une maison sur du sable: elle s'effondrera inévitablement... »³⁰⁶.

Il me semble important d'observer le besoin qu'éprouve Meyerhold de connaître le phénomène de la personnalité afin d'éclaircir le travail de l'acteur. L'auteur reconnaît l'importance de l'étude de la psychologie tout en mettant en évidence les limites de ce champ de connaissances à son époque. Cette citation est importante aussi parce qu'ici, Meyerhold s'assume expressément en tant que matérialiste:

«La psychologie est une science jeune. Remarquez que, par tous les résultats qu'il a obtenus, Pavlov réfute certaines données de la psychologie du passé. Quand je recommande tel ou tel livre à mes élèves, je dis que dans le domaine de la psychologie, nous n'avons pas dit notre dernier mot. On y effectue tout le temps toutes sortes d'expériences. La réflexologie est une science jeune. Pavlov travaille je ne sais depuis combien d'années sur la théorie de la réflexologie. Quand nous lui avons envoyé un télégramme de félicitations, nous, en tant que partisans du système biomécanique (et le système biomécanique est un système profondément matérialiste), en tant que matérialistes et partisans de ce système, nous avons écrit : 'Nous félicitons en vous l'homme qui en a enfin terminé avec une chose aussi maudite que l'âme.' J'ai reçu de Pavlov une lettre où il disait : 'En ce qui concerne l'âme, attendons un petit peu.' Cet homme, quoique matérialiste, hésite pourtant, c'est pourquoi, puisqu'il hésite, attendons avant de résoudre un problème en un tour de main. Il y a toute une série de questions sur lesquelles nous devons être aussi prudents que Pavlov »³⁰⁷.

Il faut présenter une dernière citation de Meyerhold concernant le même sujet mais qui apporte quelques subtilités pouvant enrichir notre compréhension à ce propos:

« Pour le jubilé de Pavlov, je lui ai adressé un télégramme dans lequel j'avais écrit un peu légèrement que je félicitais en lui l'homme qui en avait fini avec une chose aussi obscure et mystérieuse que 'l'âme'. En réponse, j'ai reçu de Pavlov une lettre dans laquelle il me remerciait poliment de mes vœux, mais remarquait: 'En ce qui concerne l'âme, ne nous hâtons pas et attendons un peu avant d'affirmer quoi que ce soit...' »³⁰⁸.

Pavlov a de la sorte voulu montrer qu'il n'a pas discuté l'existence ou l'inexistence d'une âme chez l'homme. Pour lui, la question n'était pas d'abolir l'âme, mais de souligner que cette notion est nocive pour expliquer la personnalité car elle

³⁰⁶ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome II, *op.cit.*, p. 80 (Texte écrit en 1922).

³⁰⁷ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome III, *op.cit.*, p. 148 (Texte écrit en 1933).

³⁰⁸ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome IV, *op.cit.*, pp. 305-306.

mène à l'aliénation, à l'obscurantisme. Il faut établir une différence entre le fait de prendre en compte la notion d'âme dans une certaine psychologie et celui de contester la croyance à l'âme. Pavlov ne conteste ni la notion ni la croyance à l'existence de l'âme. Il met en doute, en fait, l'utilisation de la notion d'âme pour expliquer la personnalité. Ainsi Pavlov dénonce l'utilisation d'une rationalisation religieuse en matière de psychologie car elle conduit à l'obscurantisme, et l'on retrouve la même condamnation au théâtre, chez Meyerhold. Celui-ci souligne très clairement et à plusieurs reprises le danger du recours à la notion d'âme dans le théâtre qui risque ainsi de devenir un outil au service d'une prédication religieuse. Dans le message de Pavlov envoyé à Meyerhold on constate que sa position consiste à éviter de faire usage de la notion d'âme pour éclaircir le travail de l'acteur, tout en observant que contester l'existence de l'âme est proprement sans objet.

Les écrits de Meyerhold sont riches de remises en causes d'ordres très variés : critique de la notion de don, donc de l'idée de puissance comme intériorité; la critique du symbolisme appliqué au théâtre (en fonction de son fondement mystique et religieux); et critique de la notion du « revivre » avec tout le subjectivisme que cela implique. En critiquant le « revivre » Meyerhold critique l'intériorisation dans le travail de l'acteur, ce qu'il appelle souvent « s'abîmer sur soi-même ». On retrouve chez Meyerhold la critique du référentiel théorique métaphysique, commun à Stanislavski, Copeau et Jouvet, c'est-à-dire, l'idée selon laquelle l'acteur va extérioriser un moi profond et qui est caché, soit : il va extérioriser une intériorité occulte. Le corps et la technique sont au service de cette extériorisation.

En ce qui concerne la notion de don, de la puissance comme intériorité, Meyerhold affirme qu'une personne peut devenir acteur parce qu'elle a travaillé dans ce but et non parce qu'elle est née avec une prédétermination. A propos du symbolisme et de son fondement mystique appliqué au théâtre, le directeur russe affirme que cela est dangereux. Il assure qu'il y a des traits nocifs dans cette école, cependant, l'auteur n'approfondit pas cette question. Nous n'avons pas la prétention d'évaluer son implication dans le symbolisme et jusqu'à quel point il pourrait se contredire. Nous observons simplement qu'à un certain moment de sa vie Meyerhold a discuté, a pensé cette question en ces termes-là.

Quant au « revivre », cette technique qui implique le fait de « s'abîmer sur soi-même », Meyerhold assure surtout qu'elle a une influence néfaste sur la santé de l'acteur. Il affirme qu'en travaillant dans cette perspective les comédiens se disqualifient professionnellement et deviennent rapidement des ruines sur le plan physique et psychique. Selon l'auteur cette intériorisation de l'acteur peut mener à la neurasthénie. Il soutient que les acteurs qui travaillent dans ce sens deviennent souvent « malades ». Par là, il veut certainement dire « psychologiquement perturbés ». Si Meyerhold avertit qu'il ne faut pas « se perdre soi-même » c'est parce qu'il sait que cela est possible, qu'il a déjà vu des problèmes de cette sorte. Meyerhold assure aussi que cette façon de travailler de l'acteur, en « s'abîmant sur soi-même », est nuisible à l'art : l'acteur peut se tromper sur l'impression qu'il a produite.

4. Critiques adressées au formalisme dans le travail de l'acteur

En opposition à ces critiques de Meyerhold, on peut constater la critique faite à l'absolu d'objectivité dans le travail de l'acteur, notamment celles faites par Stanislavski:

« En ce qui concerne l'acteur et le côté purement formel de sa technique, je fus aussi sincèrement frappé par les progrès accomplis. Indubitablement un nouvel acteur était né, même s'il n'était encore, pour l'instant, qu'un acteur avec un petit 'a' : un acteur-acrobate-danseur-chanteur-pamphlétaire-chansonnier-orateur-conférencier-agitateur-politique, tout cela en même temps. Le nouvel acteur savait tout faire : chanter la romance ou le couplet satirique, déclamer des vers, dire un rôle, jouer du piano, du violon ou jouer au football, danser le fox-trot, faire la pirouette, marcher sur les mains, jouer la tragédie ou le vaudeville. Mais évidemment, il ne pouvait faire tout cela en véritable spécialiste, il ne pouvait être qu'un amateur, étant donné qu'un véritable clown, par exemple, fait évidemment mieux la pirouette que lui, étant donné qu'une véritable danseuse (...) danse évidemment mieux que lui, et qu'un vrai pianiste et qu'un vrai violoniste joue [*sic.*] également mieux que le nouvel acteur.

Il n'en reste pas moins que les multiples facettes de cette éducation physique, de cet entraînement du corps, de la voix et de tout l'appareil d'expression du comédien, si nécessaire au théâtre, ont permis d'obtenir ces derniers temps de nombreux résultats de qualité. (...) .

Tant que cet entraînement corporel a pour mission de venir en aide aux objectifs fondamentaux de la création artistique, *c'est-à-dire la traduction, sous une forme artistique, de la vie spirituelle de l'homme* – je salue du fond du cœur tous les accomplissements formels de l'acteur contemporain. Mais à partir du moment où cette culture physique devient un but en soi dans l'art, à partir du moment où elle se met à violenter le processus créateur et à créer une distorsion entre les aspirations de l'esprit et les conventions formelles du jeu, à partir du moment où elle opprime les sentiments, l'émotion intérieure, je deviens un adversaire farouche de ces

magnifiques conquêtes d'aujourd'hui. (...) Le malheur de l'art contemporain vient de ce que les potentialités formelles de la mise en scène et du jeu de l'acteur ont atteint leur développement maximum, qu'elles ont été complètement épuisées, tandis que sur le plan spirituel les potentialités créatrices se sont vues totalement négligées. Bien plus, elles sont même niées avec légèreté par les novateurs qui font fi d'une chose : c'est qu'on ne peut refaire la nature de l'homme et que le corps ne peut vivre sans l'esprit.

Si, dans le domaine de la forme, les progrès faits par le nouvel acteur m'ont frappé, je n'ai pu qu'être profondément attristé au contraire par le phénomène inverse sur le plan spirituel, intérieur, de la création.

Le nouveau théâtre n'a pas donné naissance à un seul acteur vraiment créateur, capable de peindre puissamment la vie de l'esprit humain, il n'a conçu aucun procédé nouveau, n'a pas même esquissé une seule recherche dans le domaine de la technique intérieure, n'a fondé aucun ensemble brillant, bref, n'a rien accompli sur le plan de la création spirituelle »³⁰⁹. « Cette justification interne de la forme extérieure quelle qu'elle fût, Stanislavski la perçut mal dans les mouvements artistiques postrévolutionnaires. Tour à tour séduit et irrité par les innovations de Meyerhold, il regrettait dans tous les 'ismes' nouveaux la disparition de l'esprit au profit de la forme, et parallèlement la disparition de l'acteur au profit de la marionnette agitée par le metteur en scène »³¹⁰.

Si dans le travail de Stanislavski on perd le sujet en allant vers la subjectivisation de l'acteur, dans le travail de Meyerhold, on risque de perdre le sujet en allant vers l'objectivisation de l'acteur. C'est exactement ce que dénonce Stanislavski : l'acteur n'est plus le sujet de ses actions, c'est le metteur en scène qui agit à sa place. À l'opposé de la théorie de Stanislavski, où, au bout d'un moment il y avait une force intérieure qui travaillait à la place de l'acteur, dans le processus de Meyerhold on risque de perdre le sujet puisqu'une force extérieure (le metteur en scène) peut agir à sa place.

Meyerhold est conscient de ce problème et il tente de le dépasser en affirmant que l'acteur peut aller de l'extérieur vers l'intérieur, comprenant par intérieur, l'émotion. Mais lui, il comprend l'émotion à partir de la théorie de William James. Donc, l'émotion chez Meyerhold, est toujours quelque chose qui se dégage d'un mouvement corporel. L'acteur est pour lui comme une machine : on appuie sur un bouton et on a peur, on pleure, on pâlit. Ce bouton, c'est un muscle déterminé. Ils se restent tous les deux, attachés au manichéisme intérieur-extérieur, chacun dans son extrême.

³⁰⁹ Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans...*, *op.cit.*, pp. 485-486.

³¹⁰ *Ibid.*, p.12.

Chapitre II

Critiques de la subjectivisation du travail de l'acteur contenues dans la théorie du théâtre de Bertolt Brecht

1. Biographie sommaire de Brecht

Bertolt Brecht (1898 – 1956), auteur dramatique, théoricien de l'art et metteur en scène, est né en Allemagne, dans une famille bourgeoise. Son père dirigeait une fabrique de papier. Son adolescence fut marquée par la première guerre mondiale, adulte il vécut tour à tour le nazisme, la seconde guerre mondiale puis la séparation entre capitalisme et communisme. Il commence des études de lettres à Munich en 1917, puis, s'inscrit en faculté de médecine. En 1918 Brecht fut mobilisé comme infirmier « affecté à un hôpital militaire où il voit (...) arriver de jeunes camarades défigurés ou les deux jambes coupées »³¹¹. Le contraste vécu entre ces expériences dramatiques et la position aisée de sa famille (avec laquelle il coupe les ponts) l'amène à se révolter contre son milieu social. En 1919 il se mêle au monde du théâtre, s'y s'engage de plus en plus. Il travaille comme dramaturge, en 1923 au Kammerspiel de Munich et de 1924 à 1926 à Berlin auprès du Deutsches Theater de Max Reinhardt. Il commence à étudier *Le Capital* de Marx en 1926, « le trouvant extrêmement utile pour la systématisation d'un grand nombre de ses préoccupations »³¹². Il étudie le matérialisme dialectique afin de porter au théâtre cette nouvelle connaissance. En 1927 sa pièce *Homme pour Homme* marque l'apparition du « théâtre épique » : une théorie théâtrale qui veut montrer sur scène les relations humaines avec leurs contradictions, conséquences d'un système social déterminé, sans donner de réponse définitive au public, sans porter de jugement sur les actions des personnages. Il voulait ainsi provoquer l'audience, mettre le spectateur en situation pour qu'il trouve par lui même les possibilités d'action, à supposer qu'il vive pour de bon le drame représenté sur scène :

³¹¹ André DEGAINE, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph : Nizet, 1992. p. 345.

³¹² Marvin CARLSON, *Teorias do...*, *op. cit.*, p. 371.

« Vous savez ce qu'est le théâtre épique de Brecht, vous connaissez sa recherche principale qui est de montrer, d'expliquer et de faire juger plutôt que de faire participer. Il veut montrer à la fois l'acte individuel et ce qu'il appelle le gestus social qui conditionne cet acte, il veut montrer les contradictions qu'il y a dans toute conduite et en même temps le système social qui engendre ces contradictions, tout ceci à l'intérieur d'une représentation.... »³¹³.

Les pièces didactiques de 1929-1932 contribuent à développer une contre-culture révolutionnaire, avec le mouvement prolétarien³¹⁴.

Dans les années 30 il intensifie son intérêt pour un drame qui « réponde aux inquiétudes de l'homme du commun et aux problèmes de la société moderne »³¹⁵. En 1933, suite à la prise du pouvoir par Hitler, il s'enfuit avec sa famille au Danemark où il reste jusqu'en 1939 puis il se réfugie en Finlande. L'expansion du III^{ème} Reich l'oblige à quitter l'Europe et à gagner les Etats Unis en 1941³¹⁶. En 1948 il arrive en Suisse puis rejoint Berlin-Est où il fonde, en 1949, avec Helene Weigel, sa femme, le Berliner Ensemble qu'il dirigera jusqu'à sa mort en 1956. « En exil, puis à son retour, Brecht affirme et affine sa théorie du théâtre épique et de l'effet de distanciation, qui consiste à rendre insolite ce qui est habituel pour les poser à la critique ...»³¹⁷. « Les tournées du Berliner Ensemble assureront, quoi qu'il en soit, la réputation internationale d'une œuvre, d'une pratique et d'une théorie du théâtre auxquelles il est impossible aujourd'hui de ne pas faire référence d'une manière ou d'une autre »³¹⁸.

Pendant les dernières années de sa vie, il adopte le « jeu réaliste », ce qui le rapproche de la théorie de Stanislavski, il recherche des points de convergence et de distanciation entre sa théorie théâtrale et celle du directeur russe.

Brecht s'intéressa principalement à la dimension politique et sociale du théâtre, en référence fondamentale au matérialisme dialectique de Marx. Par Matérialisme il faut entendre « Toute doctrine qui n'admet d'autre substance ou réalité autre que la

³¹³ Jean-Paul SARTRE, *Un Théâtre de situations*, Textes rassemblés, établis, présentés et annoncés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris : Gallimard, 1992. p. 114.

³¹⁴ Cf. IVERNAL, in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique...*, op. cit., p. 245.

³¹⁵ Marvin CARLSON, *Teorias do...*, op. cit., p. 373.

³¹⁶ *Ibid.* p. 378.

³¹⁷ Cf. IVERNAL, in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique...*, op.cit., p. 246.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 245.

matière »³¹⁹. Dès le XIX^{ème} siècle, le matérialisme prit une importance grandissante dans plusieurs secteurs scientifiques. Son intrusion en psychologie conduisit au comportementalisme³²⁰, théorie qui servit de base au travail de Meyerhold. Le matérialisme dialectique de Marx, en tant que singularité du matérialisme, « tente d'expliquer les transformations successives de la nature par le surpasement des éléments contraires en lutte jusqu'à ce qu'apparaisse une réalité supérieure en accord avec le principe de changement qualitatif et de progrès par étapes »³²¹. On peut résumer la loi interne du matérialisme dialectique comme « le passage de la quantité à la qualité » : « à partir d'un certain degré d'évolution, une chose se transforme en une autre. A partir d'une certaine température, l'eau se transforme en vapeur (...). De la même manière, à partir d'un certain capital, l'artisan se transforme en capitaliste (...) et la démocratie bourgeoise, conduite aux conséquences extrêmes de l'égalitarisme, se transforme (...) en démocratie prolétarienne »³²².

2. Bases théoriques de la pédagogie de l'acteur

A la recherche d'une technique dramatique adaptée aux pièces qui traitent de la condition des hommes en relation avec une situation économique déterminée, Brecht se propose de développer ce qu'il qualifie de « drame épique »³²³, possédant la fonction sociale de viabiliser la lutte des classes, sortir le peuple de l'aliénation et le pousser à l'action politique dans le but de transformer les relations sociales :

« La nécessité d'un nouveau mode de jeu pour traiter de nouveaux sujets ; le comédien doit se donner pour tâche de connaître et d'approfondir les relations entre les hommes – Ce sont elles et non son intériorité qui constituent l'objet essentiel de son observation – et il doit pouvoir les jouer de manière consciente, en décrivant son personnage, sans aspirer à mettre le public en transe, sans chercher à obtenir une adhésion relevant de la seule participation émotionnelle »³²⁴.

³¹⁹ Gérard DUROZOI, André ROUSSEL, *Dicionário de Filosofia, op. cit.*, p. 316.

³²⁰ *Ibid.*, pp. 316-317.

³²¹ *Ibid.*, p. 312.

³²² G. WERTTER cite par André PIETTRE, *Marxismo* [Marxisme], 3^{ème} édition, Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 39.

³²³ Marvin CARLSON, *Teorias do teatro, op. cit.* p. 371.

³²⁴ Cf. Jean-Louis BESSON, « Préface » in Bertolt BRECHT, *L'art du comédien*, Paris : L'Arche, 1999, p. 10.

Brecht montre assez clairement dans ses écrits qu'il élaborait une théorie théâtrale cherchant à placer l'homme au centre de l'histoire. Les critiques adressées à son travail le qualifient d'« objectiviste ». De fait, il se retourne contre le subjectivisme qui régnait dans la théorie théâtrale de Stanislavski, théorie largement divulguée et acceptée dans l'Allemagne de son temps. Luckás, qui lui est fortement opposé, affirme que « Ottwalt et Brecht s'insurgèrent contre la tradition psychologique et subjective de la littérature bourgeoise, en se focalisant sur le fait objectif, et en cela laissèrent échapper l'interaction dialectique de la subjectivité et des éléments formels »³²⁵.

En critiquant la théorie de l'« identification »³²⁶ présente dans les propos de Stanislavski, Brecht critique aussi la notion selon laquelle une personne est prédestinée, cette notion de destin, ou de personnalité donnée *a priori*, cachée à l'intérieur de l'être et qui va s'extérioriser. Dans la théorie théâtrale de Brecht la notion d'identification ne serait possible que si l'on considérait l'être humain comme déterminé « par sa nature ». Un spectateur ne peut s'identifier, selon Brecht, qu'à un personnage qui serait considéré comme interchangeable et dont les actions sont présentées comme déterminées par sa nature :

« ...Aussi longtemps que le roi Lear porte en lui-même l'étoile de son destin, tant qu'il est tenu pour interchangeable, que ses actions nous sont présentées comme déterminées par sa nature, qu'on ne saurait donc les empêcher, étant donné précisément leur caractère fatal, nous pouvons nous identifier »³²⁷.

Cette identification de l'acteur au personnage et du spectateur au personnage, on la nomme aussi « participation ». Nous transcrivons ici une citation de Sartre à propos d'une critique de Brecht sur cette manière de faire du théâtre, qu'ils qualifient, l'un comme l'autre, de bourgeoise :

“Brecht a dit une fois – et c'est une des raisons pour lesquelles il explique qu'il a pensé à faire un autre genre de théâtre – qu'il ne peut pas entrer dans une salle de théâtre aujourd'hui sans avoir l'impression d'être chez des fous, parce que, dit-il, on voit se tordre sur la scène des gens qui se mordent les poings et que, dans la salle obscure, on a également des gens qui sont tendus absolument et qui se tordent aussi les poings, qui se tordent comme les acteurs. C'est un rapport de folie qu'il attribuait à la participation,

³²⁵ Lukács GEORG, Willi Bredels ROMANE, cité par Marvin CARLSON, *Teorias do teatro*, op. cit. p. 375.

³²⁶ L'acteur s'identifie à son rôle et le spectateur s'identifie au personnage.

³²⁷ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre I*, Paris : L'Arche, 1972. p. 292.

c'est à dire qu'il estimait que la distance n'était pas assez grande entre les uns et les autres, qu'on essayait beaucoup trop d'émouvoir les spectateurs et de les toucher, et pas assez de leur montrer ; autrement dit, trop de rapport participationniste, trop d'images, et pas assez d'objectivité. À mon avis, il a raison : le public bourgeois est fou, non parce qu'il participe, mais parce qu'il participe à une image qui est une image de fous. Il est évident que la plupart des comédiens et des drames que vous pouvez voir aujourd'hui (...) ce sont des pièces dont les personnages sont des fous. Ils sont fous parce que leurs réactions sont folles, et elles sont folles parce qu'on a choisi de couper la tête à tous ces personnages, de leur ôter la volonté, de leur ôter l'action, de leur ôter le sens pratique, de leur ôter les projets et de les rendre toujours victimes de leur propre enfance ; on revient toujours à l'enfance, et le résultat, c'est qu'on nie toute action humaine »³²⁸.

Brecht propose, alors, qu'au lieu « d'identifier », il faut « historiciser », c'est-à-dire, représenter les personnages en tenant compte de leurs conditions historiques, de la matérialité historique et sociale de leur époque. Il soutient encore qu'il est aussi important que les acteurs comprennent et qu'ils fassent voir aux spectateurs qu'il y a une réalité anthropologique dans laquelle une personne se construit. C'est parce qu'il n'y a pas de « destin » ou de prédestination que les spectateurs ne verront plus sur scène des êtres humains « inchangeables », « sans défense à leur destin », mais ils verront qu'il y a un rapport entre la réalité historique, les événements anthropologiques et la constitution des personnages. Il est évident que lorsqu'il parle des personnages, Brecht aborde la réalité humaine. En rejetant la notion de prédestination des personnages, il rejette également la notion de prédestination de l'être humain, donc, pour l'acteur. Selon Brecht cette façon de travailler qui élimine la notion de destin, de don ou de vocation, rend possible un théâtre où l'homme peut s'imaginer « non seulement tel qu'il est mais tel qu'il pourrait être ». Abolir la notion de prédestination signifie, alors, donner la possibilité à l'être humain de devenir celui qu'il désire être dans le futur. Brecht montre que l'homme est le sujet de ses actions, mais que pour cela, il faut qu'il se rende compte qu'il n'est pas déterminé *a priori* à être d'une manière ou de l'autre :

« Qu'a-t-on gagné à cela? On a gagné que le spectateur ne voit plus les hommes représentés sur la scène comme des êtres absolument inchangeables, échappant à toute influence et livrés sans défense à leur destin. Il voit que cet homme est comme ceci et comme cela parce que les rapports sociaux sont comme ceci et comme cela. Et que les rapports sociaux sont comme ceci et comme cela parce que cet homme est comme ceci et comme cela. Mais cet homme, on peut l'imaginer non seulement tel qu'il est mais tel qu'il pourrait être, et les rapports sociaux aussi on pourrait les représenter différents de ce qu'ils sont. Ce qu'on a gagné, c'est que le spectateur prend au théâtre une attitude nouvelle (...). Le théâtre aussi l'accueille comme le grand transformateur, l'individu

³²⁸ Jean-Paul SARTRE, *Un Théâtre de...*, op.cit., pp. 136-137.

capable d'intervenir sur les procès de la nature et les procès sociaux, qui ne se contente plus de prendre le monde tel qu'il est mais s'en rend maître »³²⁹.

À partir de sa propre expérience comme auteur dramatique, Brecht affirme que, grâce à un travail acharné, il est devenu celui qui écrit d'une manière particulière. Il avoue que cette capacité n'est pas « innée », mais qu'il a dû travailler dur pour y arriver : « ...Mon incapacité à écrire un drame selon les normes n'était donc pas innée, je l'ai acquise, non sans peine, et je l'ai payée cher »³³⁰. Ce travail inclut, bien sûr, l'acquisition d'une connaissance scientifique à laquelle Brecht attribuait une grande valeur. C'était pour lui un instrument nécessaire pour éclaircir les phénomènes sociaux et historiques, et indispensable pour faire avancer le théâtre. D'après lui, c'est cette connaissance qui est nécessaire pour le travail au théâtre et non pas une génialité supposée :

« Le théâtre et la science

Mais qu'est-ce que la science a à voir avec l'art? (...) Lorsque j'ai souligné les services inappréciables qu'utilisée judicieusement la science moderne peut rendre à l'art, et en particulier au théâtre, on m'a souvent objecté que l'art et la science sont deux domaines de l'activité des hommes l'un et l'autre estimables, mais totalement différents. (...) L'art et la science ont une sphère d'action très différente, c'est entendu. Néanmoins, il me faut avouer, si fâcheux que cela puisse paraître, que, personnellement, en tant qu'artiste, je ne peux me passer de certaines sciences. Un tel aveu pourrait fort bien susciter des doutes sérieux sur mes capacités artistiques: beaucoup de gens n'ont-ils pas l'habitude de voir dans l'écrivain un être singulier, un peu hors nature, découvrant avec une sûreté proprement divine l'essence des choses que des êtres normaux ne comprennent qu'à grand-peine et à force de travail? Il est évidemment assez désagréable de reconnaître qu'on n'est pas du nombre des élus, mais c'est une nécessité. Je ne puis non plus permettre qu'on identifie ces préoccupations scientifiques à un violon d'Ingres³³¹ et qu'on les excuse en les présentant comme un passe-temps d'après le travail. On n'ignore certes pas que Goethe s'est occupé de sciences naturelles et Schiller d'histoire, mais on a la bonté de penser que c'étaient là des marottes. Je ne voudrais pas accuser d'emblée tous les deux d'avoir eu besoin de ces sciences dans leur travail d'écrivains, et je n'entends pas tirer alibi de leur exemple ; mais moi, j'ai besoin des sciences, je dois le dire, et même avouer que je regarde sans indulgence tous ces gens dont je sais qu'ils ne sont pas à la hauteur de la connaissance scientifique, autrement dit qu'ils chantent comme les oiseaux, ou comme on imagine que les oiseaux chantent. (...) je pense que les grands processus complexes qui se déroulent dans le monde ne peuvent être vraiment compris si les gens ne mobilisent pas tous les moyens permettant d'en avoir une connaissance exacte »³³².

³²⁹ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre I*, op. cit., p. 295.

³³⁰ *Ibid.*, p. 311.

³³¹ Violon d'Ingres: « Le fait pour un artiste, de pratiquer un art qui n'est pas le sien (comme le peintre Ingres pratiquait le violon); par ext. Activité artistique exercée en dehors d'une profession » (Paul ROBERT, *Petit Robert 1 - Dictionnaire alphabétique & Analogique de la langue française*, Paris : Société du Nouveau Littré, 1979).

³³² Bertolt BRECHT, *ibid.*, pp. 263-265.

Dans son *Journal*, Brecht critique aussi l'idée selon laquelle nous avons quelque chose d'inné et il propose l'élimination de l'élément « destin » pour qu'on puisse affronter la réalité:

« 3.4.41

une description simple de l'art dramatique non aristotélicien devrait toujours partir du besoin de traiter les sujets moteurs de l'époque mieux (plus praticablement) qu'à l'ancienne manière. Il fallait « seulement » éliminer du naturalisme l'élément destin. Ce pas rendait nécessaire la grande reconversion d'ensemble. Soit le pauvre paysan stupide. Traitez la pauvreté et la stupidité non comme des données naturelles, traitez-les dans leur complémentarité et leur suppressibilité – et vous avez le drame non aristotélicien, le théâtre régnant fit d'un public d'ingénieurs et de révolutionnaires un simple public de théâtre (d'esthètes, de consommateurs actifs), des ingénieurs et des révolutionnaires »³³³.

Brecht critique encore l'homme qui croit au pouvoir d'une essence a priori, en disant qu'il ne le fait que pour excuser sa « propre perméabilité aux influences venues de toute part » et son impossibilité d'exercer lui-même une influence quelconque :

« 'Que les hommes sont donc différents!' en mettant l'accent sur l'anti-prophétisme de la sentence, et de s'imaginer enrichir encore les hommes par de telles connaissances. Ceux qui mettent l'accent sur ce point trouvent leur satisfaction dans la diversité d'une Essence, l'Homme, et dans son pouvoir qui échappe à toute influence; ils laissent entendre que cet Homme pourrait encore connaître des développements tenus pour tout à fait impensables, et bien qu'ils se comportent eux-mêmes comme s'ils étaient radicalement impuissants devant tant de diversité et de fécondité, ils se persuadent, et d'autres avec eux, qu'ils participent fondamentalement de l'une et de l'autre (...). Mais ce sont là de sottes feintes. Car elles leur servent en réalité à excuser leur propre perméabilité aux influences venues de tout part, l'impossibilité où ils se trouvent d'exercer eux-mêmes une quelconque influence, et ils persistent dans la croyance au miracle qu'ils imaginent incarner... »³³⁴.

Selon Brecht, les acteurs devraient « jouer » en montrant aux spectateurs leur connaissance des relations humaines, des attitudes humaines, des forces humaines. Il critique les acteurs qui se servent de la « suggestion » et qui mettent les spectateurs en « transes », qui plongent dans les « états d'âme ». Il propose fondamentalement que l'acteur joue de façon « consciente », en rendant compréhensible le personnage. Toute cette théorie d'interprétation rejette, bien sûr, le recours à une intériorité occulte ainsi qu'à l'obscurantisme. Nous pouvons bien saisir la position de Brecht à ce propos à partir de cet extrait tiré d'une interview:

³³³ Bertolt BRECHT, *Journal de travail*, Paris : L'Arche, 1976. p. 177.

³³⁴ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 390.

« Dialogue sur l'art dramatique

- Les comédiens connaissent toujours de grands succès dans tes pièces. Es-tu, toi, satisfait d'eux?

- Non.

- Parce qu'ils jouent mal?

- Parce qu'ils jouent faux.

(...)

- Ils font appel à la suggestion. Ils se mettent et mettent le public en transes.

- Donne un exemple.

- Ils ont à représenter disons une scène d'adieux. Que font-ils? Ils se plongent dans l'état d'âme de celui qui fait ses adieux, et ils cherchent à mettre le spectateur dans la même disposition. En fin de compte, et si la séance est réussie, personne ne voit plus rien; chacun a au mieux des souvenirs; bref, chacun sent.

(...)

- Le comédien ne doit donc pas tenter de rendre compréhensible son personnage?

- Non pas tant le personnage que les processus. Je m'explique: quand je vais voir *Richard III*, je n'aspire pas à me sentir un autre Richard III, mais à saisir ce phénomène dans tout ce qu'il présente d'étrange et d'incompréhensible »³³⁵.

Il s'agit là pratiquement d'une critique de la caricature d'un acteur qui fonde son travail sur la notion d'intériorité. Brecht nous fait voir un acteur qui va jusqu'à la limite de cette idée d'« extériorisation d'une intériorité », un acteur qui ne fait que « s'abîmer sur soi-même », et il le fait pour mettre en évidence l'absurdité de ce propos pour le travail de l'acteur. Un des recours de Brecht pour renforcer la théorie qui s'oppose à la transe et à l'intériorisation de l'acteur est l'étude et l'explication du théâtre chinois. Selon Brecht dans ce théâtre l'acteur n'a pas à « sortir de son rôle ». Il peut interrompre son interprétation et la reprendre sans être dérangé dans son « instant mystique de la création », ironise Brecht. Il est évident que Brecht ridiculise les comédiens occidentaux avec tout leur mysticisme :

« L'artiste chinois n'est jamais en transes. Interrompu, à n'importe quel moment, il n'aura pas à 'sortir de son rôle'. Après l'interruption, il reprendra sa représentation à l'endroit précis où il a été arrêté. Ce n'est pas dans 'l'instant mystique de la création' que nous le dérangeons: lorsqu'il est entré sur la scène pour se présenter devant nous, il en avait déjà terminé avec la composition de son personnage »³³⁶.

Ce directeur-pédagogue s'oppose ardemment à la transe³³⁷ chez le public et chez les acteurs: « Ne visant pas à mettre son public en transes, il ne doit pas se mettre lui-même en transes »³³⁸. Il propose toujours à l'acteur l'observation du monde réel pour

³³⁵ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., pp. 186-189.

³³⁶ *Ibid.*, p. 596.

³³⁷ Quand Brecht dit « transe », il faut bien comprendre que cela est un substitut pour faire référence à l'acteur pris par l'émotion ou bien pour aborder le spectateur qui s'abandonne aux émotions.

³³⁸ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris : L'Arche, 1979. p. 29.

qu'il ait des conceptions et des intentions pour pouvoir représenter ce monde en ayant quelque chose à dire. D'après Brecht, si l'acteur ne veut pas devenir un « perroquet ou un singe », il doit connaître le monde réel où il vit. Par cela, Brecht veut dire que pour connaître la réalité humaine il est absolument nécessaire d'étudier, d'observer les relations humaines et ce qui se passe avec l'homme dans le monde en évitant de regarder « dans les têtes » ou de « s'abîmer sur soi-même », car l'intériorité occulte nous mènera obligatoirement à l'aliénation :

« 55

Sans conceptions ni intentions, on ne peut faire aucune reproduction. Qui ne sait rien ne peut rien montrer; comment saurait-il ce qui vaut la peine d'être su? Si le comédien ne veut pas être un perroquet ou un singe, il lui faut s'appropriier, en partageant les luttes des classes, le savoir de son époque sur la vie en commun des hommes. (...) mais les décisions suprêmes concernant le genre humain se remportent sur terre, non dans les airs; à 'l'extérieur', non dans les têtes »³³⁹.

Brecht soutient, ainsi que d'autres directeurs pédagogues, que l'acteur n'est pas le personnage, il affirme que le « comédien adulte n'est pas non plus celui qu'il représente, il feint seulement de l'être »³⁴⁰ car, affirme-t-il, « c'est de la folie que de s'imaginer être autre que ce qu'on est et de vouloir aussi le suggérer »³⁴¹. Cette compréhension est à la base du travail de Brecht. L'idée de la distanciation met en évidence la relation de l'acteur avec le personnage. Il n'y a aucune possibilité de confusion, de « se perdre soi même » dans la théorie de Brecht.

Jouvet, lui aussi, affirme que c'est de la folie que de se croire le personnage, mais de temps en temps il dit le contraire, et ses écrits montrent qu'il avait des difficultés pour comprendre sa relation avec le personnage et même de s'en délivrer. Cela a été possible parce qu'il utilisait dans ses propos la notion d'intériorité occulte. Souvent Jouvet explique, comme on l'a vu dans la première partie, que le personnage est un fantôme qui prend possession de l'acteur. Son corps est là, au service du personnage, mais Jouvet se demande où se trouve l'acteur lui-même.

³³⁹ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 33.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 357.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 362 -363.

Selon Brecht, c'est l'acteur qui choisit les gestes et la voix pour construire un personnage. Cette notion est totalement différente de celle de Copeau, de Stanislavski et Jovet, selon laquelle il fallait « faire jaillir », laisser s'extérioriser quelque chose. Pour Brecht, l'acteur est le sujet de ses actions. C'est lui qui doit choisir, qui doit avoir la conscience du choix et qui doit savoir pourquoi il choisit les gestes, la voix du personnage. Brecht parle de théâtre en tant que travail et non pas en tant que rituel mystique:

« Production de l'effet de distanciation

1. *Distanciation de la gestuelle*

Pour distancier le gestus, le comédien dispose d'une méthode simple qui consiste à séparer le gestus des jeux de physionomie. Il lui suffit de mettre un masque et observer son jeu dans un miroir. De cette manière, il lui sera aisé de faire un choix de gestes riches en eux-mêmes. Précisément, le fait que les gestes soient choisis produit l'effet de distanciation. Le comédien devra alors faire entrer dans son jeu quelque chose de l'attitude qu'il avait adoptée devant son miroir.

2. *Distanciation de la diction*

Répétant avec un masque, le comédien distancie également la diction. Il voit qu'ici aussi il doit faire un choix, collectionner des intonations. Il lui est alors plus facile de traduire le naturel en artifice, la conversion se faisant en fonction du sens »³⁴².

Dans les citations suivantes extraites d'un dialogue fictif entre un philosophe (personnage qui représente les théories de Brecht) et un dramaturge, Brecht explique pourquoi l'acteur ne doit pas essayer d' « être l'autre », car lorsqu'il tente de le faire, il n'y parvient pas durablement et il s'épuise. Il s'en suit un résultat médiocre, une succession de clichés. Il critique aussi l'acteur qui fonde son travail sur la croyance au subconscient, c'est à dire, sur l'obscurantisme. Il affirme qu'alors l'effet sur le public s'affaiblit :

« LE PHILOSOPHE: La raison principale pour laquelle le comédien doit rester nettement à distance du personnage qu'il représente est la suivante : pour donner au spectateur la clef lui permettant de prendre en main le personnage, ou aux personnes qui lui ressemblent ou qui sont dans une situation analogue à la sienne, la clef du problème posé, il faut que le comédien se tienne en un point qui ne soit pas seulement en dehors de la sphère du personnage, mais aussi plus loin dans le développement »³⁴³.

« ...L'artiste montre que cet homme est hors de lui, et il indique les signes tout extérieurs qui le prouvent »³⁴⁴.

« ...C'est que, d'ordinaire, le comédien ne parvient pas longtemps à se sentir réellement l'autre; épuisé, il se borne bientôt à ne copier dans l'attitude et le ton que certains traits

³⁴² Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre I*, op.cit., p. 359.

³⁴³ *Ibid.*, p. 582.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 593.

extérieurs, de sorte que l'effet obtenu sur le public s'affaiblit terriblement. Cela tient sans aucun doute au fait que sa création du personnage était un acte 'intuitif', donc obscur, qui se déroulait au niveau du subconscient, et il est difficile de parvenir à une maîtrise systématique du subconscient : il a, si l'on peut dire, mauvaise mémoire »³⁴⁵.

«...Qu'advierait-il du caractère sacré de l'art? De la mystique de la métamorphose? Pour lui, ce qui fait le prix de son jeu, c'est qu'il relève de l'inconscient; ou il perd beaucoup de sa valeur. (...) Ajoutons qu'il devient de plus en plus difficile à nos comédiens d'accomplir le mystère de la métamorphose : la mémoire de leur subconscient ne cesse de décliner, et c'est à peine si un comédien de génie nous permet de puiser encore la vérité dans l'intuition corrompue d'un membre de la société de classes »³⁴⁶.

Le directeur allemand affirme qu'il est « difficile et éreintant pour le comédien de susciter régulièrement en lui certaines émotions, certains états d'âme ; beaucoup plus facile par contre de présenter les signes extérieurs qui les accompagnent et les révèlent »³⁴⁷. Selon l'auteur, travailler avec la prise de distance est une façon « plus saine » de jouer et « plus digne d'un être pensant; elle exige une profonde connaissance des hommes, une grande expérience de la vie et un sens aigu de ce qui importe sur le plan social »³⁴⁸.

L'auteur signale les problèmes qui ont surgi dans la pédagogie théâtrale de Stanislavski. Comme l'identification devenait de plus en plus difficile on a développé une pédagogie pour éviter que le comédien « sorte de son rôle » et que la croyance du spectateur à la suggestion de l'acteur soit perturbée :

« [Caractère liturgique du système]

En étudiant le système de Stanislavski et de ses élèves, on a pu constater que des difficultés non négligeables avaient surgi dès que l'on avait voulu forcer l'identification : cet acte psychique était de plus en plus difficile à provoquer. Il a fallu mettre au point une pédagogie ingénieuse pour éviter que le comédien ne 'sortît de son rôle' et que le contact établi sur la base de la suggestion entre le spectateur et le comédien ne fût perturbé. Très naïvement, Stanislavski a traité ces perturbations comme des faiblesses provisoires, purement négatives, qui devaient être surmontées à tout prix, et pouvaient l'être. L'art est devenu de plus en plus nettement l'art de forcer l'identification. L'idée n'a pas surgi que les perturbations pussent provenir de modifications irréversibles affectant la conscience de l'homme moderne et il fallait d'autant moins l'attendre que se multipliaient les efforts, apparemment très prometteurs, pour provoquer à coup sûr l'identification. Face à ces discordances, l'autre comportement eût été de se demander s'il était encore souhaitable de provoquer une identification totale »³⁴⁹.

³⁴⁵ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre I*, op.cit., p. 593.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 594.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 594.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 595.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 369.

Brecht compare le système de Stanislavski à une religion et critique cette position du théâtre et de l'acteur, en utilisant, parfois, une ironie plutôt acide. En faisant voir combien le système de Stanislavski s'approprie la rationalisation religieuse et en ironisant cette caractéristique, Brecht fait nettement la critique à l'utilisation de la notion d'âme pour comprendre le travail de l'acteur : « ...Le comédien qui ne parvient pas à s'abîmer en soi-même est renvoyé, celui qui y parvient rivalise avec ses collègues jusqu'à ce qu'il les ait éliminés »³⁵⁰ :

« ...Un examen lucide du vocabulaire employé dans le système de Stanislavski a mis au jour son caractère mystique, liturgique. L'âme humaine n'y figurait guère autrement que dans n'importe quel système de religion. On y trouvait un 'sacerdoce' de l'art. On y trouvait une 'communauté'. Les spectateurs y étaient 'sous le charme'. Le 'Verbe' avait le caractère d'un absolu de type mystique. Le comédien était un 'servant de l'art', la vérité un fétiche, et en même temps quelque chose de très général, de nébuleux, d'impraticable. On y trouvait des gestes 'inspirés' qui avaient besoin d'être 'justifiés'. Les fautes qu'on y commettait étaient en vérité des péchés, et les spectateurs y 'vivaient' une expérience, comme les disciples de Jésus à la Pentecôte »³⁵¹.

« Un vocabulaire révélateur.

La composition doit être une 'création'. Le créateur, c'est Dieu.

L'Art est 'sacré'. Le comédien doit être un 'servant'. De qui? De l'Art.

Le comédien opère une 'transsubstantiation', comme à la messe le pain se change en corps du Christ.

Ce qui a lieu sur la scène doit être 'justifié', comme, au jour du Jugement dernier, on doit justifier tout ce qui s'est passé sur la Terre.

La concentration, c'est le mystique 's'abîmant en lui-même'.

Le quatrième mur imaginaire laisse le comédien 'seul' avec son Dieu, l'Art.

Il s'agit de 'la Vérité', elle surgit sous l'effet d'un sentiment juste, mais celui-ci peut-être provoqué par des 'exercices'.

La scène doit tenir le public sous son charme.

'L'âme' »³⁵².

D'après Brecht, la superstition présente dans le théâtre est dangereuse parce qu'elle « ferme publiquement sa porte à l'entendement » :

« Nous occupons ici des institutions (dont nous dépendons) qui se trouvent au plus bas de leur déclin, mais qui, en même temps, grâce à une floraison trompeuse et parce que tout est alentour archicorrompu, dissimulent cet état de fait. Voilà une esthétique qui regorge de superstitions, une technique qui, issue de l'arsenal de la magie, relève du musée, un art qui ne rougit pas de fermer publiquement sa porte à l'entendement, et quoique dans son état actuel nous ne puissions rien utiliser de tout cela, nous ne disposons de rien d'autre »³⁵³.

³⁵⁰ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre I*, op.cit., p. 371.

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 369-370.

³⁵² *Ibid.*, p. 371.

³⁵³ *Ibid.*, pp. 362-363.

Contrairement à l'obscurantisme - au théâtre subjectif, ce que Brecht appelle théâtre psychologisant – l'auteur soutient que le théâtre doit être « objectif », qu'il doit traiter de faits historiquement possibles:

« Mère courage et ses enfants
Problèmes formels du théâtre devant un contenu nouveau.
...Par quoi il faut également (au sens d'Aristote) entendre des faits historiquement possibles. Dit grossièrement: théâtre objectivisant contre théâtre psychologisant, même au risque que, souvent, les faits ne transforment pas l'homme? »³⁵⁴.

Notons que Brecht a utilisé le terme « théâtre psychologisant » (une opposition au « théâtre objectivisant ») mais il souligne cependant qu'il n'est pas question de nier les thèmes qui traitent des questions psychologiques de l'être humain. Pour le faire, dit-il, il faut être objectif (et donc ne pas remettre les questions d'ordre psychologiques à une intériorité occulte, ce qui les rendrait subjectives) :

« ...Même la classification 'théâtre objectivisant contre théâtre psychologisant' ne nous avance pas vraiment, étant donné que l'on peut fort bien faire aussi un théâtre psychologisant objectivisant, en prenant pour sujet principal de la représentation artistique une 'matière' précisément surtout psychologique et en tendant alors à l'objectivité »³⁵⁵.

Dans son journal Brecht critique la métaphysique dans la dramaturgie et propose que le théâtre s'occupe des rapports humains. Il n'y traite pas directement de l'acteur, mais indirectement, lorsqu'il parle du théâtre. Il explique qu'il faut « démétaphyser » le théâtre, « terrestriser » l'expérience artistique :

« 20.12.44
expliquer l'utilité politique des dramaturgies non aristotéliennes est un jeu d'enfant; les difficultés commencent dans la sphère esthétique. il faut instaurer au théâtre une expérience artistique complètement neuve. il s'agit de démétaphyser, de terrestriser l'expérience artistique. l'homme n'est plus le jouet ni de puissances supraterrrestres (...), ni de sa propre 'nature'. le nouveau théâtre crée (et vit de) l'envie de mettre en forme les rapports humains »³⁵⁶.

Ce qui nous intéresse ici c'est le théâtre. Ce travail n'a pas la prétention d'affirmer ou de nier les puissances supraterrrestres. Ce qui nous intéresse dans le cadre

³⁵⁴ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre 2*, op.cit., p. 455.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 6.

³⁵⁶ Bertolt BRECHT, *Journal de travail*, op.cit., p. 414.

de ce travail c'est que Brecht rejette une théorie théâtrale qui prévoit que l'acteur sur scène soit le jouet de puissances supraterrrestres ou de sa propre nature.

Il est aussi important de signaler que parmi les critiques de Brecht à certains mouvements artistiques, en fonction de plusieurs questions, on retrouve la critique du symbolisme, mouvement qui ne se préoccupait pas de la réalité mais qui s'occupait de « ce qui est caché là derrière », c'est-à-dire, d'un mysticisme :

« Mise en scène
[Questions sur le travail du metteur en scène]
(...)
- Quelles sont les principales fausses mises en place de nos théâtres?
(...) – Celles du symbolisme, où, en dépit de la réalité, il faut que se manifeste « ce qui est caché là derrière », comme des idées »³⁵⁷.

Brecht critique la proposition selon laquelle l'acteur doit « chercher tout dans son intérieur ». Selon l'auteur, « Tenir qu'il y aurait des choses qu'un comédien devrait commencer par apprendre contredit l'idée qu'il peut tout tirer de lui-même et, du fait que cette idée est celle de tout le monde, il faut d'abord la réfuter »³⁵⁸. Il soutient que « nous ne nous sentons plus tenus d'exprimer les intuitions obscures, les connaissances du subconscient, les sentiments effrénés, et cætera »³⁵⁹.

En ce qui concerne spécifiquement la psychologie, Brecht la considère comme indispensable pour l'auteur dramatique qui doit comprendre le phénomène humain, vu que l'on traite de l'homme sur scène. L'auteur soutient que la simple observation empirique ou bien sa propre expérience de la vie ne sont pas suffisantes pour comprendre la complexité humaine :

« Une autre branche de la connaissance est importante pour l'auteur dramatique : la psychologie. On pense que l'écrivain, sinon l'homme du commun, devrait être en mesure de découvrir, sans avoir besoin d'études particulières, les mobiles qui amènent un homme à commettre un crime; qu'il devrait, 'en partant de soi', pouvoir donner une image de l'état psychique d'un meurtrier. On croit qu'il suffit alors de jeter un regard au fond de soi ; et puis il y a l'imagination... Pour toutes sortes de raisons, je ne peux plus me laisser aller à ce doux mirage ni espérer me tirer d'affaire à si bon compte. Il ne m'est plus possible de découvrir en moi tous les mobiles dont l'existence est établie chez les hommes (les rapports scientifiques et les comptes rendus des journaux en font

³⁵⁷ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., pp. 97-98.

³⁵⁸ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 380.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 545.

foi). Pas plus qu'un juge ordinaire au moment du verdict, je ne peux me faire d'emblée une image suffisamment précise de l'état psychique d'un meurtrier. La connaissance que me fournit la psychologie moderne, de la psychanalyse au behaviorisme, m'aident à juger le cas d'une tout autre manière, surtout si je tiens compte des conclusions auxquelles est parvenue la sociologie, sans oublier l'économie politique et l'histoire. On dira : cela devient compliqué. Il me faut répondre: c'est compliqué »³⁶⁰.

Selon Besson, Brecht n'arriva pas à résoudre complètement la question du travail de l'acteur. Même s'il combattait le subjectivisme, soutenu par le matérialisme dialectique, et même s'il défendait le théâtre épique, il devait faire quelques concessions lorsqu'il devenait nécessaire d'éclairer avec minutie le travail de l'acteur :

« Brecht, se fondant sur l'exemple simple d'un accident de la circulation, présente l'acteur comme un témoin, un narrateur et un 'démonstrateur', qui ne doit pas, pour être crédible, se métamorphoser dans les personnages qu'il décrit, mais marquer nettement la différence entre ce qu'il est et ce qu'il montre, laissant ainsi à l'auditoire le soin de se faire lui-même une opinion. (...) L'exemple est explicite, mais il laisse pourtant une zone d'ombre : comment ce qui est simple devient-il complexe au théâtre ? Comment le 'narrateur' devient-il personnage ? La question reste encore largement ouverte »³⁶¹.

En fait, dans les dernières années de sa vie, Brecht se rapproche des théories de Stanislavski. Il les prend en compte³⁶² d'une certaine manière, surtout après avoir participé à une conférence sur Stanislavski faite en Allemagne, en 1953. Cette année là, Brecht met en scène une pièce d'Erwin Strittmatter où il expérimente certains aspects de la méthode Stanislavski³⁶³. Il s'intéresse tout d'abord à la dernière étape du travail du directeur russe, le système des actions physiques, qui lui paraît s'être développé sous « l'influence de la vie soviétique et de ses tendances matérialistes »³⁶⁴. Après avoir fait des études plus approfondies sur le directeur-pédagogue russe il travaille sur la « biographie du personnage » et sur le « principe de l'identification » pour la construction des personnages, en y incorporant une dimension sociale³⁶⁵. Il reste néanmoins sur ses positions en considérant que les deux théories sont différentes tant sur leur point de départ que sur leurs propos.

³⁶⁰ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre I*, op. cit., pp. 263-265.

³⁶¹ Jean-Louis BESSON, « Préface » in Bertolt BRECHT, *L'art du comédien*, op.cit., p. 13.

³⁶² *Ibid.*, p. 15.

³⁶³ Crista MITTELSTEINER, « Brecht et Stanislavski – comparaison n'est pas raison », *Alternatives théâtrales* 87, Stanislavski/Tchekhov, Paris : ARIAS – Cifas. p. 39.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 40.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

Convergences entre les travaux de Brecht et de Sartre :

On peut lire, dans un entretien avec Sartre et paru dans *L'Express* du 17 septembre 1959, puis dans *Un théâtre de situations*, sa position par rapport à l'œuvre de Brecht. Selon le philosophe français, Brecht montre sur ses pièces que les drames individuels sont conditionnés par la situation historique et conditionnent la situation sociale :

« - ... Or, nous savons tous que le monde change, qu'il change l'homme, et que l'homme change le monde. Et si ce n'est pas cela qui doit être le sujet profond de toute pièce de théâtre, alors, c'est que le théâtre n'a plus de sujet.

- *N'est-ce pas justement ce sujet que Bertolt Brecht traite dans toutes ses pièces ?*

SARTRE : Exactement. On prétend souvent qu'il veut donner une interprétation marxiste du monde dans sa totalité. Ce n'est pas cela. Certes, il est marxiste, profondément. Mais, homme de théâtre, ce sont malgré tous les drames individuels qui l'intéressent. Il entend montrer simplement qu'il n'y a pas de drame individuel qui ne soit entièrement conditionné par la situation historique et qui, en même temps, ne se retourne sur la situation sociale pour la conditionner. C'est pourquoi ses personnages sont toujours ambigus : il met en lumière leurs contradictions qui sont celles de leur époque et tente de montrer, en même temps, comment ils font leur destin »³⁶⁶.

Sartre critique, cependant, la perte de subjectivité dans le travail de l'acteur tel qu'il est proposé par Brecht. En critiquant la subjectivité qu'impliquait l'identification, la subjectivisation du travail de l'acteur, Brecht prit la position opposée, celle de l'objectivisation de l'acteur. Sartre explique pourquoi Brecht n'a pas « ...résolu dans le cadre du marxisme le problème de la subjectivité et de l'objectivité et, par conséquent, n'a jamais su faire une place réelle à la subjectivité chez lui, telle qu'elle doit être » :

“Car la différence entre le théâtre dramatique et le théâtre épique sur ce plan, c'est que l'auteur qui fait du théâtre dramatique parle en son propre nom et raconte une histoire avec ses interprétations propres, tandis que l'autre est démonstratif et ne parle pas en ses propres mots. Il s'efface, lui auteur, en même temps qu'il efface le spectateur, devant le spectacle qu'il montre. Et à ce niveau, si nous revenons à cette idéologie (...), c'est-à-dire image et objet, admettons même que nous ayons pris toutes les précautions pour supprimer la participation dans ce qu'elle a de passionné et que, par conséquent, les rapports entre les spectateurs et les acteurs soient des rapports distants et gourmés, ça va très bien quand il s'agit d'une société qui est en train de disparaître, dans laquelle on prend le point de vue d'une des classes, par exemple, celle qui monte ou qui va monter; autrement dit, ça va très bien dans une période où Brecht peut s'estimer porte-parole des classes défavorisées et juge explicateur à ces classes-là de ce que c'est que la bourgeoisie. Mais supposons maintenant qu'en Allemagne de l'Est, par exemple, Brecht ait eu la possibilité de parler aussi de l'Allemagne de l'Est. Il était entièrement favorable au régime. Il est évident qu'il y avait, comme dans tous les régimes ou plus que dans d'autres régimes, des choses qui n'allaient pas en Allemagne de l'Est. Il y avait par exemple (...) des fonctionnaires (...) qui ne concevaient pas de la façon qu'il fallait leurs

³⁶⁶ Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de...*, op.cit., p. 106.

devoirs de fonctionnaires (...). Supposons que Brecht ait voulu, pour lui-même ou pour un public peut-être après un scandale, expliquer en quoi il y a des contradictions aussi dans la société socialiste : est-ce qu'il aurait pris la même méthode ? Est-ce qu'on aurait vu des fonctionnaires coupables d'un peu de négligence ou d'un manque d'imagination total ? Est-ce qu'on les aurait vus avec les masques ?³⁶⁷ (...) Est-ce qu'on les aurait vus vraiment du dehors et dans l'absurdité de leurs contradictions – car Brecht était honnête – , mais du dedans, c'est à dire en sympathie ? Autrement dit, si nous imaginons l'histoire d'un fonctionnaire de la République Démocratique Allemande qui a fait des fautes, des erreurs, ou d'un groupe de fonctionnaires dont les erreurs manifestent les contradictions du socialisme, je suis convaincu que ce personnage-là sera traité dans les pièces de Brecht en prenant considération de ses fins (...) la sympathie que Brecht aurait de principe pour lui ferait que ce serait un homme compris. Quand on ne partage pas les fins d'un groupe social qu'on définit, on peut, en effet, créer une sorte de distanciation et, par conséquent, montrer les gens du dehors et même quelquefois rendre par un chant ce qu'ils pensent ; mais quand on est dans une société dont on partage les principes, ça devient beaucoup plus difficile et, par conséquent, il faut dire : 'Oui, le pauvre garçon est coupable, mais vous ne vous rendez pas compte des difficultés qu'il y a ; voici les contradictions, voici comment il les sentait ; il voulait ceci, il voulait cela...' Nous avons affaire à ce moment là à un autre théâtre, théâtre qui essaie de comprendre (...). Donc, si vous voulez, nous dirons qu'il y a une insuffisance très nette dans l'épique : jamais Brecht – d'ailleurs, il n'avait pas de raison de le faire et ce n'était pas à lui de le faire – n'a résolu dans le cadre du marxisme le problème de la subjectivité et de l'objectivité et, par conséquent, n'a jamais su faire une place réelle à la subjectivité chez lui, telle qu'elle doit être »³⁶⁸.

Une réflexion émerge de la première et de la deuxième partie de cette recherche, une réflexion que nous avons rencontrée dans cette même conférence donnée par Sartre en 1960, comme un problème devant être surmonté :

“...il n'y a pas de vraie opposition entre la forme dramatique et la forme épique, sinon que l'une tire vers la quasi-objectivité de l'objet, c'est à dire de l'homme, et va ainsi vers l'échec, puisqu'on n'arrive jamais à avoir un homme objectif, avec l'erreur de croire qu'on peut donner une société-objet aux spectateurs, tandis que l'autre, si on ne la corrigeait pas par un peu d'objectivité, irait trop vers le côté de la sympathie, de l'*Einfühlung* [capacité de saisir de l'intérieur], et risquerait de tomber du côté du théâtre bourgeois. Par conséquent, c'est entre ces deux formes de théâtre, je crois, que le problème aujourd'hui peut se poser »³⁶⁹.

Sartre aborde ici la question de la dramaturgie, mais ce problème pourrait être parfaitement posé au sujet du travail de l'acteur et de sa relation au personnage. L'absolu de subjectivité est un problème devant être surmonté aussi que celui de l'absolu d'objectivité. Les deux tombent dans l'échec, que ce soit pour penser le personnage ou bien pour penser le travail de l'acteur puisqu'on n'arrive jamais à avoir un homme

³⁶⁷ Sartre fait allusion à la pièce *La bonne âme de Se-Tchuan* où apparaissent deux groupes de personnages : ceux qui portent des masques et ceux qui n'en ont pas. Grâce à cet artifice, Brecht différencie les personnages de manière manichéenne.

³⁶⁸ Jean-Paul SARTRE, *Un Théâtre de...*, op.cit., pp.160-162.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 163.

objectif ni un homme subjectif. L'homme n'est ni un absolu de subjectivité ni un absolu d'objectivité.

TROISIÈME PARTIE

LA DUALITÉ INTÉRIEUR-EXTÉRIEUR ÉCLAIRÉE PAR LA PSYCHOLOGIE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE JEAN-PAUL SARTRE

1. Problèmes créés par le recours à la dualité intérieur-extérieur dans le travail de l'acteur

Quand Copeau dit, par exemple, que l'acteur doit avoir « l'esprit vide », « prêt pour recevoir le personnage » ou quand Jouvet affirme que l'acteur est « habité par un autre » ou qu'il pratique un « rituel d'incarnation » ou encore qu'il va être « possédé par le personnage », « recevoir le personnage », on peut comprendre qu'il ne s'agit pas de « possession » à proprement parler. Ces expressions sont autant de figures de langage, des métaphores, utilisées dans un but pédagogique pour aborder le travail de l'acteur en relation avec le personnage. De la même façon, quand Copeau dit que dans son école il va développer le corps et l'esprit des élèves, ou leur corps et leur âme, on peut bien sûr comprendre cette expression dans un sens figuré. Il s'en remet, en fait, au désir, à la force d'être de l'élève – pour utiliser des termes de la théorie de la personnalité de Sartre, ce que nous verrons dans cette partie du mémoire. Cependant, en considérant l'ensemble de la rationalisation et des fondements de leurs théories nous pouvons constater que, d'une façon ou d'une autre, ces auteurs arrivent à assimiler le travail de l'acteur à une expérience mystique.

Si l'on accepte ces expressions en tant que métaphores ou substituts, il faut reconnaître qu'elles obscurcissent la compréhension du travail de l'acteur et suggèrent une interprétation métaphysique de son processus de création. Ces emprunts au langage théologique et métaphysique, pour expliquer la situation et les possibilités de l'acteur, risquent de donner à ce travail une image obscure et trompeuse. Si l'on prend ces expressions au pied de la lettre on est alors en présence d'un changement d'objet

provoqué par la confusion qui prend naissance lors de la transition du théâtre à la religion ou à la métaphysique.

Thomas Leabhart, Professeur spécialiste du Mime Corporel d'Étienne Decroux³⁷⁰, reconnaît que les expressions utilisées par Copeau et par ses successeurs sont des métaphores d'un certain « état idéal physique et mental »³⁷¹ des acteurs. Cependant, ce même auteur, en essayant d'éclaircir ce que Copeau faisait et ce qu'il tentait d'expliquer, finit lui-même par entamer de nouvelles discussions, cette fois-ci avec une métaphore de substitution qui ne contribue en aucune manière à sortir l'acteur de l'obscurantisme dans lequel il se retrouve. Leabhart fait référence au chamanisme dans la citation qui suit :

« Il peut sembler insolite et inattendu que ces hommes (...) aient trouvé un outil chamanique, le masque, pour s'aider à atteindre une sincérité et une présence dans le jeu. Sans connaissance profonde des systèmes ou des approches non occidentaux, ils découvrent un outil employé dans les disciplines non-occidentales »³⁷².

Leabhart évoque le chamanisme plutôt que la possession, deux termes propres au mysticisme. Dans ce sens on peut dire que Leabhart approfondit encore plus la question de la dualité intérieur-extérieur lorsqu'il essaie d'éclairer le travail de Copeau et de ses successeurs. Ce n'est qu'un exemple de la confusion provoquée par l'emploi de ces métaphores chez les directeurs-pédagogues étudiés. Au-delà de la question mystique exprimée littéralement dans leurs réflexions, la compréhension du travail de l'acteur à travers ces métaphores s'accomplit difficilement et finit par rendre possible le renvoi à une intériorité occulte; ces métaphores maintiennent l'acteur dans la dualité intérieur-extérieur : on explique ce que fait l'acteur à partir d'un système de croyances sacrées ou profanes.

Un autre exemple de dédoublement du propos initial de Copeau, rendu possible par ces métaphores quasiment mystiques et aussi par la présence du mystique exprimé dans son œuvre, se trouve dans le travail du professeur Elisabeth Pereira Lopes décrit

³⁷⁰ Thomas Leabhart est professeur au Pomona College, en Californie (EUA). Il a étudié avec Étienne Decroux entre 1968 et 1972.

³⁷¹ Thomas LEABHART, « Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau » in Patrice PAVIS, Jean THOMASSEAU (Textes réunis par), *Bouffonneries*, op. cit., p. 146.

³⁷² *Ibid.*, p. 147.

dans sa thèse de doctorat soutenue à l'UNICAMP³⁷³. On constate que les termes suggérés par Copeau mettent également en évidence cette équivoque lorsque cette connaissance est mise en œuvre par d'autres acteurs.

Lopes a étudié le masque à Paris en ayant accès aux pratiques et aux théories qui découlent des propositions de Copeau. Elle a utilisé le masque pour la formation de l'acteur. Ses professeurs à Paris (maître Kawahara et Gonzales) faisaient référence, selon Lopes, à l'« acteur-chamane »³⁷⁴. L'auteur affirme que « Les maîtres de Masques sont des personnes mystérieuses, qui parlent peu et ne révèlent la totalité de leurs expériences et connaissances qu'à peu d'élèves, choisis à la fin du cours pour devenir des initiés »³⁷⁵. On peut constater que si d'un côté l'acteur est considéré comme un « chamane » (il ne s'agit probablement pas de métaphore dans ce cas) d'un autre côté les professeurs joueraient le rôle de prêtres. On peut se demander s'il s'agit d'un rituel religieux ou bien d'un cours de théâtre ; si l'on forme des acteurs ou bien des sorciers. La confusion est faite.

Lopes nous met encore en présence d'une expérience (en dehors de sa classe) de « transe, de rupture de personnalité et de possession par le masque »³⁷⁶. Son professeur, le maître Kawahara, en voulant lui venir en aide, lui expliqua qu'elle se trouvait dans l'impossibilité de se débarrasser de son personnage, car elle était « possédée par le masque ». Il s'agit naturellement ici d'un professeur dont la formation prend sa source dans les propos de Copeau, et qui se sert, donc, de la même expression utilisée par lui – « être possédé par le masque » - cependant dans un contexte radicalement différent. Lopes ne dit pas, et cela doit être clair pour qu'il n'y ait pas de malentendu, que le maître Kawahara enseignait la transe. Il est cependant évident que toute l'atmosphère et les termes mêmes utilisés dans les cours étaient imprégnés de mysticisme. De toute façon, ici c'est l'expression « être possédé par le masque » qui nous intéresse ainsi que le fait de savoir que la même expression est utilisée pour éclairer ce qui se passe dans la

³⁷³ Université de Campinas – SP – Brésil.

³⁷⁴ Quand nous explorons un rapport de formation avec masque, nous le considérons comme une singularité du processus de travail de l'acteur en formation, singularité qui a été mise en place par Copeau. Ce qui nous intéresse ici ce n'est donc pas le masque, mais la pensée mystique impliquée dans la description de cette pratique théâtrale.

³⁷⁵ Elisabeth Pereira LOPES, *A máscara e a formação do ator* [Le masque et la formation de l'acteur] Th: Université de Campinas (SP), 1990, pp. 7-8. Traduction de Luciana Cesconetto F. da Silva.

³⁷⁶ *Ibid.*, pp. 9-10.

classe de Copeau et pour éclairer une situation de transe avec le masque par le maître Kawahara. La professeur Lopes est rentrée au Brésil et a repris son enseignement de théâtre à l'Université de Campinas (UNICAMP). Il arriva que certains de ses étudiants sont entrés spontanément en transe pendant ses cours. La professeur supposait que ses méthodes pédagogiques étaient à l'origine de ces transes, mais elle n'arrivait pas à en identifier les causes exactes.

Le parcours suivi par Grotowski est un autre exemple qui montre combien cette intériorisation de l'acteur peut mettre fin à ce que l'on peut considérer comme du théâtre. En maintenant cette dualité intérieur-extérieur, en appuyant sa pratique en une croyance profane, dans une intériorité occulte, Grotowski est arrivé à quelque chose qui n'est plus du théâtre. « Il est en train de créer une forme de liturgie », disait Brook³⁷⁷. Le problème est que cette forme de liturgie faite par des professionnels du théâtre a été trop facilement prise pour du théâtre par des acteurs et directeurs du monde entier. Grotowski prétendait aussi élaborer une pratique qui touchait à la thérapie, ce que d'ailleurs il n'a pas non plus réussi. En fait, l'un de ses acteurs préférés est mort de cirrhose, un autre s'est suicidé. Au bout d'un moment ce n'était plus du théâtre, pas plus que de la thérapie ni même de la religion.

En fait nous sommes d'accord avec Brecht et Meyerhold lorsqu'ils affirment que la quête d'une intériorité dans le travail de l'acteur, qu'elle repose sur une croyance sacrée ou profane, est extrêmement préjudiciable à l'acteur et au théâtre. C'est ce que nous essayons de mettre en évidence dans cette introduction à la troisième partie de ce mémoire. Brecht a fait pratiquement une caricature du travail de Stanislavski en montrant la dérive de son théâtre vers un système religieux. D'autres exemples montreront, tout au long de ce chapitre, comment ce recours à l'intériorité dans le travail de l'acteur a conduit à une dégradation du théâtre.

Il est donc clair qu'en faisant appel à ce manichéisme intérieur/extérieur le théâtre risque sérieusement de se transformer en un pseudo-rituel religieux (même si on l'appelle autrement) ou bien en une pseudo-thérapie. Quand l'objectif de ceux qui font

³⁷⁷ Peter BROOK, *O ponto de mudança* [traduction brésilienne de *The shifting point*], Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1995, p. 63.

du théâtre devient la recherche d'un sentiment religieux ou la connaissance de soi-même, le théâtre cesse d'être du théâtre.

Stanislavski, Copeau et Juvet, en essayant de trouver un nouveau chemin pour le théâtre, ont fini par confondre la représentation théâtrale avec un rituel religieux et une extériorisation du MOI profond (une pratique qui touche au psychodrame). Cela dit, nous n'avons pas l'intention de nier ou de dévaloriser l'immense travail que ces auteurs ont fait en ce qui concerne le théâtre. Nous ne jugeons pas leurs œuvres. Nous analysons les conséquences de cette dualité, présente dans leurs propos, pour l'acteur et pour le théâtre. La tentative de diluer le théâtre dans la religion et vice-versa est, d'emblée, vouée à l'échec, parce que le théâtre perd sa force, tout comme la religion d'ailleurs. En mélangeant les deux, le théâtre cesse d'être du théâtre et la religion cesse d'être de la religion.

Concernant la relation entre le théâtre et la religion, Brecht est, selon ce que nous avons pu vérifier, l'auteur le plus rigoureux, étant donné qu'il renonce à cette tentative de mélange. Il est important de se demander, en fin de compte, qui veut-on former : des acteurs ou bien des sorciers ; que veut-on faire : la thérapie de groupe ou bien du théâtre. Il faut choisir. Brecht propose de « démétaphyser » le théâtre, de rendre terrestre l'expérience artistique, de ne pas considérer l'homme en tant que jouet de puissances supra-terrestres ou bien de sa propre nature.

La présente étude n'a pas l'intention de prouver que l'homme est ou non le jouet de puissances supra-terrestres ou bien de sa propre nature. Ce qui importe est de comprendre qu'étant sur scène en tant que jouet de telles forces, l'acteur cesse d'être celui qui travaille. Il cesse d'être le sujet de ses actions, pourtant il va cesser d'être un acteur pour essayer de devenir un sorcier ou un prêtre. L'acteur doit être sur scène comme quelqu'un qui va réaliser un travail en tant que professionnel. C'est ce que nous avons essayé de démontrer avec les exemples que nous venons d'exposer. Nous sommes tout à fait d'accord avec Brecht et Meyerhold quand ils disent que cet appui sur l'intériorité ne fait que promouvoir l'aliénation, la dégradation du théâtre et la complication du travail de l'acteur.

Ce recours à l'intériorité a rendu difficile, jusqu'à présent, l'enseignement, l'apprentissage et la réflexion sur le travail de l'acteur. Empêtrés dans ce manichéisme, nous n'osons pas établir les bases d'une théorie du travail de l'acteur parce qu'il y a toujours « quelque chose de caché et d'inexplicable » dans l'acteur, ce qui nous gêne dans la clarification de son travail. Patrice Pavis affirme clairement cette difficulté dans *L'analyse des spectacles*. Il affirme qu'il n'y a pas une théorie de l'interprétation. Il ajoute qu'il est difficile d'en avoir une, étant donnée la difficulté de comprendre l'être humain. « Une théorie de l'acteur est-elle possible? », demande-t-il. « Rien n'est moins sûr, car si nous pensons savoir en quoi consiste la tâche de l'acteur, nous avons bien du mal à décrire et à saisir ce qu'il fait au juste, à le comprendre pas simplement avec les yeux, mais comme le demande Zéami, avec l'esprit »³⁷⁸. Voici le visible désir de faire appel à une intériorité mystique même chez un chercheur contemporain qui aborde l'acteur. Il prétend qu'il faut connaître l'acteur à partir de « l'esprit » pour pouvoir expliquer son travail. Il voit que cette tâche est impossible parce qu'obscur, et affirme alors qu'il est téméraire et ambitieux d'expliquer ce que fait l'acteur. Un chercheur qui prétend expliquer le travail de l'acteur à partir d'une intériorité, qui essaie de le comprendre à partir de l'esprit, ne pourra jamais se positionner de façon critique face à la dualité intérieur-extérieur dans le travail de l'acteur.

Prisonnier du manichéisme, Pavis n'échappe pas à une interrogation concernant la base du travail de l'acteur : « À peine pouvons-nous dire qu'il paraît parler et agir non plus en son nom propre, mais au nom d'un personnage qu'il fait semblant d'être ou d'imiter. Mais comment s'y prend-il, comment réalise-t-il toutes ces actions... ». Il ne parvient pas à résoudre le problème de l'acteur en fonction du manque d'une théorie de la personnalité : « Bien téméraire et ambitieuse serait la théorie qui prétendrait englober toutes ces activités de jeu (...) car l'action de l'acteur est comparable à celle de l'être humain en situation normale, mais avec en plus le paramètre de la fiction... »³⁷⁹.

Pavis n'est pas le seul contemporain confronté à l'absence d'une théorie de l'interprétation. Ryngaert aborde la difficulté d'élaboration d'une pédagogie de formation de l'acteur, le manque de théorie sur le travail de l'acteur:

³⁷⁸ Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Paris : Nathan, 1996, p. 54.

³⁷⁹ *Ibid.*, p 54.

« La question de la formation technique est régulièrement reformulée. Il est admis que les 'qualités instrumentales' de l'acteur sont développées par un enseignement systématique à base d'exercices vocaux et corporels. Mais ces acquis ne suffisent pas à beaucoup de formateurs, pour lesquels l'importance de l'intériorité, du développement de l'imaginaire, de la qualité initiale de la personne ('Où apprend-on à se développer en tant qu'être humain?', demande Ariane Mnouchkine) revient toujours. (...) Si bien que les pédagogies s'enferment parfois dans les contradictions de la relation personne-personnage.(...)

En fait, les grands maîtres du théâtre contemporain sont tentés de former eux-mêmes leurs acteurs, soit sur le 'tas' (Brook, Mnouchkine), soit dans leurs propres écoles (Chéreau, Vitez), sans pour autant leur garantir un emploi. Ce qui confirme le trouble de la situation actuelle et les insuffisances du système existant »³⁸⁰.

Nous voulons montrer que le problème de la dualité que nous mettons en évidence dans les propos de Stanislavski, Copeau et de Juvet est toujours actuel. Une recherche à propos des références théoriques des directeurs-pédagogues contemporains serait possible mais ne s'avère pas nécessaire dans le cadre de ce travail car les données que nous possédons nous permettent déjà d'affirmer que cette intériorisation a compliqué et complique encore de nos jours, le travail de nombreux élèves et acteurs, à l'exemple de ce que nous a révélé Meyerhold et de ce qu'on a constaté à la suite du travail du professeur Lopes. Du fait des difficultés de compréhension de ce qui se passe quand l'acteur travaille et en faisant appel à des explications métaphysiques qui le maintiennent dans l'obscurité l'acteur a de grandes chances d'éprouver ces complications. On trouve chez Juvet plusieurs passages où il aborde ces difficultés. À titre d'exemple : "...je me suis senti dans une difficulté d'être à cause de lui, - Knock est exigeant – je me suis senti mal existant, ayant perdu mes biens personnels..."³⁸¹.

En fonction de cette intériorisation du travail de l'acteur beaucoup de jeunes qui aimeraient apprendre à faire du théâtre n'y arrivent pas parce que leurs professeurs, malgré tout ce qu'ils connaissent à ce propos, désirent, en fin de compte, « libérer la personnalité » de l'élève, « faire en sorte que le MOI profond se manifeste » ou bien permettre qu'il « révèle son âme à travers le corps ». C'est-à-dire, qu'ils perdent leur objet. La technique corporelle et vocale, le travail concret sur le personnage, tout cela ressemble à un rituel religieux ou mystique parce qu'ils sont au service d'une révélation

³⁸⁰ Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique...*, op.cit., pp. 20-21.

³⁸¹ Louis JOUVET, *Témoignages sur...*, op.cit., p. 111.

mystique : une communication avec l'au-delà, avec le MOI intérieur. En somme, l'élève qui voulait devenir acteur, finit par être désorienté.

On a vu dans la première partie de cette recherche que le référentiel théorique utilisé par Stanislavski, Copeau et Jouvet pour éclairer le travail de l'acteur est basé sur la théologie et la métaphysique. Nous avons également vu que ces directeurs-pédagogues ne sont pas satisfaits de la base théorique dont ils disposent : la compréhension de la relation avec les personnages est toujours compliquée et ils ont par moments la perception qu'il est impossible de comprendre le travail de l'acteur, malgré tous leurs efforts dans ce sens. Ils avouent que la connaissance qu'ils ont à leur portée ne leur permet pas d'élucider son processus de travail. Brecht et Meyerhold, en critiquant cette intériorisation de l'acteur, indiquent aussi la nécessité d'éclaircir scientifiquement le processus de son travail, et proposent le recours à des connaissances scientifiques acquises dans d'autres domaines et nécessaires à la compréhension de ce qui se passe au théâtre. Ces deux directeurs-pédagogues, en essayant de dépasser l'intériorisation du travail de l'acteur, ont trouvé, selon leur base théorique, une autre solution. En partant dans le sens opposé ils se sont maintenus dans le manichéisme.

Dans les chapitres qui composent la troisième partie de cette recherche nous exposerons quelques notions présentes dans la psychologie de Sartre afin de surmonter ce problème : comprendre le processus du travail de l'acteur d'une manière plus transparente.

2. Biographie sommaire de Sartre.

Jean-Paul Sartre est né à Paris en 1905, « ...héritier d'une tradition française élitiste »³⁸² de la province française. Selon les recherches de Cohen-Solal, les documents découverts sur les deux familles dont l'écrivain est issu révèlent

« ...le déclin absolu d'une famille de bourgeois prospères enrichis au XIX^{ème} siècle, avec, au bout du compte, l'extinction du capital et la disparition, tour à tour, en

³⁸² Annie COHEN-SOLAL, *Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 22.

moins de vingt ans, de chacun des éléments productifs ou potentiellement productifs de l'ascendance de Jean-Paul Sartre... »³⁸³

dont son père, Jean-Baptiste Sartre, polytechnicien officier de marine, «...disparu en septembre 1906, d'une maladie contractée en Cochinchine ...»³⁸⁴. Son père disparu, l'enfant Sartre eut comme deuxième père son grand-père maternel Charles Schweitzer, professeur agrégé d'allemand, qui lui a transmis une tradition littéraire. Sartre a grandi au milieu des livres. Devenu étudiant à l'École Normale Supérieure, il « critique très jeune les valeurs et les traditions de sa classe sociale, la bourgeoisie »³⁸⁵. Sartre suit des études de philosophie à l'Institut Français de Berlin. Il fut professeur de philosophie au lycée du Havre, puis scénariste employé par la firme Pathé mais aussi reporter journaliste, métier qui lui a permis de voyager durant cinq mois aux États-Unis. Selon Cohen-Solal, c'est « ...au cours de ce voyage que se profile déjà le Sartre tiers-mondiste des années 60 »³⁸⁶. Parallèlement à son activité d'écrivain, Sartre a préfacé de nombreux ouvrages d'autres écrivains français. Au-delà des actions politiques qu'il a menées jusqu'à la fin de sa vie (de 1952 à 1956 il a été très proche du Parti Communiste Français), de ses activités en tant qu'homme de lettres (ayant produit récits, nouvelles, romans, une vaste littérature dramatique et des critiques littéraires), Sartre a construit une ontologie et une psychologie scientifiques exposées dans les ouvrages suivants : *L'imagination* (1936), *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939), *L'imaginaire* (1940), *L'être et le néant* (1943) et *L'existentialisme est un humanisme* (1946). L'auteur disparaît en 1980.

Dans cette troisième partie nous tenterons, à la lumière de l'œuvre sartrienne, de dépasser la dualité intérieur-extérieur pour comprendre le travail de l'acteur.

³⁸³ Annie COHEN-SOLAL, *Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 30.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 30.

³⁸⁵ Arlette ELKAÏM-SARTRE, in Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, Paris : Gallimard, 1940, 1986 pour la présente édition et 2005 pour la présentation.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 23.

Chapitre I

Sartre et la critique du manichéisme

En premier lieu nous ferons appel à *L'imagination*, essai philosophique publié par Sartre en 1936. Dans cette œuvre qui se propose de discuter le phénomène de l'imagination, l'auteur fait un inventaire critique des théories de l'image, de Descartes à Husserl. Il constate que toutes ces théories, sans exception, ont échoué en raison du postulat métaphysique sur lesquelles elles reposaient. En fin de compte « Il s'agit toujours de prendre position en face de la question métaphysique de l'âme et du corps »³⁸⁷. En critiquant les théories de l'image, Sartre combat ce manichéisme que nous avons rencontré chez Stanislawski, Copeau et Jouvet, lorsque ces derniers tentaient d'éclaircir le travail de l'acteur ; c'est pourquoi l'examen de cette œuvre de Sartre revêt une telle importance au début de la troisième partie de notre recherche.

Dans son étude Sartre fait une description minutieuse de chaque théorie de l'image et montre au lecteur les contradictions et les lacunes de chacune d'elles ainsi que l'éventuelle nécessité d'une croyance en des tours de magie pour conclure la logique de la théorie. Sartre montre clairement que ces théories échouent parce qu'elles se construisent toutes sur le même postulat, l'identification de l'image à la perception³⁸⁸ :

«...dès qu'on détourne son esprit de la pure contemplation de l'image en tant que telle, dès qu'on pense sur l'image sans former des images, il se produit un glissement et de l'affirmation de l'identité d'essence entre l'image et l'objet, on passe à celle d'une identité d'existence. Puisque l'image *c'est* l'objet, on en conclut que l'image existe comme l'objet. Et, de cette façon, on constitue ce que nous appellerons la métaphysique naïve de l'image. Cette métaphysique consiste à faire de l'image une copie de la chose, existant elle-même comme une chose. (...) C'est pourtant cette ontologie naïve de l'image que nous allons retrouver, à l'état de postulat plus ou moins implicite, chez tous les psychologues qui ont étudié la question »³⁸⁹.

³⁸⁷ Jean-Paul SARTRE, *L'imagination*, Édition corrigée avec index par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris : Presses Universitaires de France, 1^{re} édition : 1936, 6^e édition « Quadrige », 2003. pp. 81-82.

³⁸⁸ Dans le Chapitre II de cette partie de la recherche, quand nous abordons les « niveaux de conscience » dans la théorie de la personnalité, nous pouvons accompagner la différence entre image et perception : conscience imageante et conscience perceptive – les deux niveaux de conscience non-réflexive.

³⁸⁹ Jean-Paul SARTRE, *ibid.*, pp. 3-6.

Dans les théories examinées par Sartre, on part d'une vérité a priori et on en fait des déductions jusqu'à arriver à un point où l'on a besoin de recourir à la notion d'âme, d'esprit, à l'inconscient ou bien au « *Je* » intérieur pour arriver à une conclusion. Nous allons reprendre brièvement les vérifications et les constatations faites par Sartre dans cette étude.

En premier lieu il examine la théorie de l'image proposée par Descartes. « Le principal souci de Descartes (...) c'est de séparer avec exactitude mécanisme et pensée, le corporel étant entièrement réduit au mécanique »³⁹⁰. Il est important de souligner que chez Descartes la pensée est synonyme d' « âme ». La pensée est donc innée. « Je pense » est la vérité du cogito, c'est la vérité première. Descartes sépare l'âme et le corps et pour lui, « L'image est une chose corporelle, elle est le produit de l'action des corps extérieurs sur notre propre corps »³⁹¹. « L'image serait l'impression matérielle produite par le cerveau, et la pensée c'est ce qui nous donnerait la conscience de l'image »³⁹². C'est-à-dire, la pensée (ou l'âme) c'est ce qui décide ce qui est l'image. Cependant, Descartes ne réussit pas à tirer les conclusions ultimes de sa thèse sur la séparation entre le corps et l'âme :

« Il n'a pas pu accepter que l'âme, juste en survolant le corps, dans le cas d'une blessure, l'aie perçue de la même façon qu'un pilote percevrait des avaries dans son navire. Dans ce cas, il n'y aurait pas de souffrance. Dans ses *Méditations*, l'auteur du *Discours de la méthode* a été mené à admettre un certain mélange de l'esprit avec le corps (...). C'est-à-dire : pour considérer la réalité de la douleur, Descartes fut amené à 'introduire dans l'âme une certaine matérialité, ou dans l'image matérielle une certaine spiritualité'³⁹³ »³⁹⁴.

En analysant la théorie de Descartes sur l'image, Sartre a vérifié que celui-ci a pris comme point de départ une vérité première, la vérité du cogito, qui implique la séparation radicale entre corps et âme (ou pensée). Sartre a constaté que Descartes n'a pas réussi à éclaircir la question de l'image en se maintenant fidèle à son postulat. Descartes a été obligé de trahir son propre principe.

³⁹⁰ Jean-Paul SARTRE, *L'imagination*, op. cit., p. 7.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 7.

³⁹² Pedro BERTOLINO, Sartre: Ontologia e Valores [Sartre: ontologie et valeurs], Th: Pontifica Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1979, p. 28. Traduction de Luciana Cesconetto F. da Silva.

³⁹³ Jean- Paul SARTRE cité par Pedro BERTOLINO, *ibid.*, p. 28.

³⁹⁴ *Ibid.*, pp. 28 - 29.

Sartre expose ensuite la théorie de l'image de Leibniz : « Tout l'effort de Leibniz touchant l'image est d'établir une continuité entre ces deux modes de connaissance : image, pensée ; l'image chez lui se pénètre d'intellectualité »³⁹⁵. Selon Leibniz le monde de l'imagination est un pur mécanisme dans lequel il n'est pas possible de distinguer les images des sensations. Par exemple, la chaise en image n'est rien d'autre que la chaise en réalité³⁹⁶. Nous constatons ici le postulat a priori : celui de l'identification fondamentale entre image et perception. Leibniz assure encore que « ...c'est dans l'âme que, d'une façon inconsciente, les images se conservent et sont liées entre elles »³⁹⁷. Le problème des philosophes avec cette question se trouvait dans le point de départ de leur théorie : ils partaient du postulat a priori, celui de l'identification fondamentale entre image et perception qui était, pour eux, une vérité indéniable. Ne pouvant cependant pas nier la constatation concrète d'une différence entre image et perception ils cherchent ce qui permet de les distinguer. Leibniz a dit que la seule différence entre image et perception se trouve, en ce qui concerne l'image, dans le fait que l'expression de l'objet est confuse, et concernant la perception, dans le fait que l'expression de l'objet est claire. Sartre conclut que « Leibniz a fini par dissoudre l'imagination dans la pensée et a perdu l'image comme fait ou donnée immédiate de la conscience »³⁹⁸.

La troisième théorie vérifiée par Sartre a été celle de Hume. Ce dernier « s'efforce (...) de ramener toute la pensée à un système d'images »³⁹⁹. Sartre constate que cet auteur suppose la notion d'inconscient, malgré l'absence du terme⁴⁰⁰. Selon Hume il y a

« ...un monde de faits-images, derrière lequel il faut retrouver une pensée, qui n'apparaît qu'indirectement, comme la seule raison possible de l'organisation et de la finalité qu'on peut constater dans l'univers des images (un peu comme Dieu, dans l'argument physico-théologique, se laisse conclure de l'ordre du monde) »⁴⁰¹.

³⁹⁵ Jean-Paul SARTRE, *L'imagination, op.cit.*, p.10.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁹⁸ Pedro BERTOLINO, Sartre: Ontologia..., *op.cit.*, p. 29.

³⁹⁹ Jean-Paul SARTRE, *ibid.*, p. 12.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

En réduisant tout à l'image, Hume a perdu la réalité de la pensée et n'a plus réussi à la récupérer⁴⁰².

Dans le deuxième chapitre de son œuvre, Sartre vérifie les solutions théoriques présentées par les psychologues contemporains. L'auteur montre que le postulat commun à ces théories continue d'être celui de l'identification fondamentale entre image et perception. Sartre commence par exposer la méthode de construction de la connaissance utilisée par Taine et vérifie que cet auteur n'observe pas directement le phénomène de l'image. Ce qu'il fait n'est qu'un enchaînement purement logique des idées qui conduit, à un certain moment, à une sorte de tour de magie⁴⁰³.

Lorsqu'il analyse la théorie de Théodule Ribot, Sartre dénonce une invention : « ... le positivisme de Ribot, au lieu de s'appliquer à décrire l'image en tant que telle, va s'exercer à contre-sens, en inventant cette notion biologique d'une pensée inconsciente, 'apparue' au cours de l'évolution humaine »⁴⁰⁴. Ribot, tout comme Taine, ne se contente pas de la description des faits. Il les explique⁴⁰⁵.

Dans ce même chapitre Sartre examine la théorie de Bergson. « ...dans sa théorie de l'image on retrouve toute sa métaphysique et il faut que nous critiquions d'abord ce point de départ métaphysique si nous voulons comprendre le rôle qu'il attribue à l'image dans la vie de l'esprit »⁴⁰⁶. Bien qu'il ait critiqué ses prédécesseurs, Bergson, à son tour, a fait de l'univers un monde d'images. « ...il faut supposer, parmi les images, la présence d'un esprit qui se définit comme une mémoire. Cet esprit fait entre les images qu'il recueille des comparaisons, des synthèses et c'est lui qui distingue *son* corps des autres images environnantes »⁴⁰⁷. Puisque l'image reste toujours une « chose » chez Bergson, elle garde une identité fondamentale avec la perception. Comme il doit cependant distinguer ces deux concepts, il précise : « l'image est presque matière en ce qu'elle se laisse encore voir et presque esprit en ce qu'elle ne se laisse

⁴⁰² Pedro BERTOLINO, Sartre: Ontologia..., *op. cit.*, pp. 30-31.

⁴⁰³ Jean-Paul SARTRE, *L'imagination*, *op.cit.*, p. 25.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 46.

plus toucher »⁴⁰⁸. Sartre constate que Bergson n'apporte finalement aucune solution satisfaisante au problème de l'image, « ...pas un instant il n'a *regardé* ses images. (...) tout est chez lui (...) déductions *a priori* »⁴⁰⁹.

Sartre consacre un chapitre de son ouvrage à la théorie de Husserl. Il réalise que cet auteur a réussi à ouvrir une voie vers l'éclaircissement scientifique de l'image, en constatant que la conscience est toujours orientée vers un objet, ce qu'il a appelé « la loi de l'intentionnalité » : « On sait que, pour Husserl, tout état de conscience ou plutôt – comme disent les Allemands et comme nous dirons avec eux – toute *conscience* est conscience *de* quelque chose »⁴¹⁰. Husserl voulut emprunter une démarche scientifique et il réalisa que pour échapper à la métaphysique il devait « observer le phénomène », ce qu'il a réussi à faire jusqu'à un certain point. Chez Husserl l'image cesse d'être comprise comme une « chose » et un « contenu de la conscience ». Il n'a cependant pas réussi à aller plus loin. En traitant des images matérielles (tableaux, photos, dessins) et des images dites psychiques, il a conçu le « noème » comme simple corrélatif de la « noèse ». Il finit par

« dissoudre le réel dans la conscience ou bien par livrer en contrebande le monde dans la conscience. Or, si dans le cas de l'exemple d'une gravure je peux l'identifier comme objet-chose autant que comme objet-image, ce qui n'est pas possible lorsqu'il s'agit d'une image mentale : je ne peux jamais la convertir en l'objet d'une perception. Une image mentale ne pourra jamais être un objet-réel, une chose. C'est ainsi que la structure intentionnelle, qui explique la venue de l'imagination et de la perception, ne suffit pas pour les distinguer jusqu'aux dernières conséquences. Voilà le problème traité dans *L'Imaginaire* »⁴¹¹.

Sartre a conclu que dans toutes les théories qui analysent le problème de l'image, la question est toujours abordée « ...avec les mêmes préoccupations. Il s'agit toujours de prendre position en face de la question métaphysique de l'âme et du corps... »⁴¹². Tous les philosophes partent d'une vérité première et à partir de là ils font des déductions logiques. A un certain moment, afin de pouvoir conclure leur raisonnement logique, ils sont obligés de recourir à la notion d'âme, d'esprit ou d'inconscient : « Tous ou presque tous ont fait la confusion (...) entre identité d'essence

⁴⁰⁸ Jean-Paul SARTRE, *L'imagination, op.cit.*, p. 64.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁴¹¹ Pedro BERTOLINO, Sartre, *Ontologia...*, *op.cit.*, pp. 34-35.

⁴¹² Jean-Paul SARTRE, *ibid.*, p. 82.

et identité d'existence. Tous ont bâti la théorie de l'image *a priori*. Et, quand ils sont revenus à l'expérience, il était trop tard : au lieu de se laisser guider par elle, ils l'ont forcée à répondre par oui ou par non à des questions tendancieuses »⁴¹³.

Si le point de départ de ces philosophes et psychologues a été l'identification de l'image avec la perception, il leur a bien fallu les distinguer car ils ne pouvaient nier leurs différences au niveau du vécu, c'est-à-dire, au niveau de l'expérimentation. Ils ont dû résoudre la question de la distinction entre l'image et la perception.

« La théorie pure et *a priori* a fait de l'image une chose. Mais l'intuition interne nous apprend que l'image n'est pas *la* chose. Ces données de l'intuition vont s'incorporer à la construction théorique sous une forme nouvelle : l'image est une chose, tout autant que la chose dont elle est image. Mais, du fait même qu'elle est image, elle reçoit une sorte d'infériorité métaphysique par rapport à la chose qu'elle représente. En un mot, l'image est une moindre chose »⁴¹⁴.

Ces théoriciens étudiés par Sartre maintenaient une croyance profane à une vérité première et absolue qui gouverne tout et tous. Ce que les métaphysiciens ont fait, Husserl inclus, c'est d'établir que l'on accède à la vérité première par la perception. Alors, décider ce qu'est la perception c'est décider ce qui est vrai et cela se décide à travers la pensée et le raisonnement. De cette façon, la pensée est ce qui décide, et la pensée, pour les métaphysiciens, de Descartes à Husserl, n'est autre que l'« âme ». Alors, en fin de compte, tout se décide dans l'âme. C'est l'âme qui gouverne l'homme, c'est l'âme qui décide tout : ce qui est image et ce qui est perception. Ce que le corps vérifie n'a pas d'importance, c'est une illusion des sens. Seul importe ce que l'âme assure, c'est à dire, ce qu'on « pense » à propos du phénomène et pas ce qu'on « vérifie » en observant le phénomène.

De cette façon ils élaborent leur théorie pour expliquer ce qui distingue l'image de la perception, cependant, après les avoir, identifié *a priori*. L'image en fin de compte est définie comme une fausse perception.

Dans *L'imagination*, Sartre a vérifié que depuis Descartes jusqu'à Husserl on a cherché à résoudre le problème de l'imagination, de la pensée et de la perception à partir

⁴¹³ Jean-Paul SARTRE, *L'imagination*, *op.cit.*, p. 6.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

d'une vérité première. La connaissance serait ainsi un processus de déduction de vérités à partir d'une vérité première⁴¹⁵. « Toutes ces théories se sont placées du point de vue métaphysico-logique de la vérité et pour cette raison elles n'ont conduit qu'à des échecs »⁴¹⁶.

Pour résoudre le problème il serait alors nécessaire, avec Sartre, d'abandonner le point de départ métaphysique, de partir non d'une vérité a priori, mais de l'observation du phénomène.

Sartre expose sa propre théorie sur l'image dans *L'imaginaire*. C'est dans cette œuvre qu'il va aborder l'analogon physique, l'analogon affectif, l'analogon matériel. Selon lui, quand l'imagination entre en jeu, il n'y a pas d'objet-chose. L'objet en image n'est pas l'objet-chose car lorsque nous imaginons, nous avons conscience d'être en présence d'un objet qui n'est pas une chose ; ce n'est qu'un objet. Quand nous arrêtons d'imaginer, cet objet disparaît. La propriété de l'objet en image est exactement celle-là : disparaître quand on s'arrête d'imaginer. Mais cela ne veut pas dire que nous nous trompons quand nous imaginons. C'est une propriété de l'objet en image de ne paraître que pendant qu'on l'imagine, de ne se donner comme objet que quand on l'imagine (il s'agit de l'objet en image psychologique).

Dans *L'être et le néant* Sartre a décrit le phénomène de la perception et il a distingué un sujet qui perçoit (*percipiens*), un objet perçu (*perceptum*) et un acte de percevoir (*percipere*). Il a constaté que cet objet perçu est un objet-chose. Un objet-chose est un objet qui continue d'être ce qu'il est même après avoir été pensé ou perçu par le sujet⁴¹⁷. Il constate alors que la perception et l'imagination sont deux formes de conscience distinctes : des consciences primaires.

Notre intérêt pour *L'imagination* concerne particulièrement la critique que Sartre adresse à l'utilisation de la métaphysique comme base des théories de la perception. Et c'est cette même base que nous avons rencontrée dans les écrits de Stanislavski, Copeau

⁴¹⁵ La compréhension de cette question peut être enrichie avec l'étude de l'annexe VII: Vérification scientifique de la circularité métaphysique.

⁴¹⁶ Pedro BERTOLINO, Sartre : Ontologia..., *op.cit.*, p. 32.

⁴¹⁷ Voir annexe I : Description ontologique du phénomène de la perception.

et Jovet. Ils ont tous des propos bien définis pour le travail corporel de l'acteur, pour le travail vocal, pour l'étude du texte, mais il arrive un moment à partir duquel ils ne réussissent plus à expliquer ce qui se passe avec l'acteur et ils font appel à la notion d'âme, d'esprit, d'inconscient ou bien de «Moi intérieur». Le chemin que ces directeurs-pédagogues ont suivi est le même que celui des philosophes et psychologues cités par Sartre quand il étudie l'imagination. Ils ont tous essayé de résoudre le problème en plaçant à la base de leur démarche le manichéisme esprit-matière.

Stanislavski, Copeau et Jovet ont essayé de rendre claires les possibilités du travail de l'acteur en faisant toujours appel au subjectivisme et se sont toujours emparés de l'élément magique soudainement révélé dans « la manifestation de l'esprit». Ce n'est pas l'acteur qui joue, mais l'esprit qui se manifeste. C'est l'âme qui se révèle ; l'imagination est surnaturelle, les souvenirs viennent de l'intérieur. En cela, ils ont fini par rejoindre les bases théoriques de la psychologie de l'imagination telle qu'elle a été comprise de Descartes jusqu'à Husserl et ils ont manqué les faits, les phénomènes. Ces directeurs-pédagogues sont tombés dans le trou noir de l'obscurantisme, tout comme les théoriciens ont manqué le phénomène de l'imagination à travers les théories de l'imagination.

Ainsi que Sartre a constaté qu'il n'est pas possible d'établir une théorie de l'imagination en débattant la question de l'esprit et de la matière, on peut comprendre qu'il est impossible d'établir une théorie sur le travail de l'acteur en gardant cette même base théorique. En se maintenant sur cette dualité intérieur-extérieur avec laquelle ces directeurs pédagogues se sont débattus, le théâtre va toujours finir par être dilué dans un rituel religieux, enfin, dans du mysticisme, et il y aura toujours cette ambiguïté, source de confusion en ce qui concerne la formation de l'acteur. Quand on travaille avec la dualité intérieur-extérieur on ne comprend pas ce que fait l'acteur. Dans la première partie de cette recherche nous avons montré à de nombreuses reprises que les directeurs-pédagogues reconnaissent combien le travail de l'acteur a quelque chose de mystérieux, d'explicable. L'acteur devient un sorcier à partir du moment où l'on dit qu'il doit laisser jaillir son « moi » intérieur, c'est-à-dire, l'esprit qui, sur scène, le possède. On est dans l'occultisme. C'est un mélange de théâtre et de sorcellerie. Comment peut-on

enseigner ainsi? Comment peut-on évaluer le travail d'un élève? Comment est-il possible de faire une critique sur son travail? Tout est flou et obscur.

La vérification scientifique de l'image, comme toute vérification scientifique, implique l'observation du phénomène qui est indicatif de lui même. C'est ce que Sartre fait dans *L'Imaginaire*. De même, une vérification scientifique du travail de l'acteur ne va pas faire appel à l'esprit ou bien à l'âme, à l'inconscient ou au « moi intérieur » qui à un moment donné prend la place de l'acteur. Pour échapper aux préjugés provoqués par le manichéisme présent dans les théories pour la formation et le travail de l'acteur, si l'on se réfère à Sartre, il faudra retourner au phénomène, retirer du phénomène les indicatifs de lui même. Dans notre cas l'objet d'étude est l'acteur dans les pratiques et théories de la première moitié du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire une personnalité qui en représente une autre (une personnalité irréelle, c'est-à-dire, un personnage) sur scène. Voilà donc indiqué le chemin pour résoudre le problème mis en évidence dans cette recherche.

Il est important de faire la distinction entre le problème posé et « avoir de l'esprit » ou bien savoir « si l'homme est spirituel ». Il doit rester clair que ce qu'on est en train d'affirmer c'est qu'il n'est pas nécessaire de recourir à l'esprit pour éclaircir le travail de l'acteur et on n'offense aucune divinité si nous éclaircissons le travail de l'acteur à partir de la vérification du phénomène.

Dans les chapitres suivants nous exposerons la théorie de la personnalité élaborée par Sartre dans son ouvrage *La transcendance de l'Égo* ainsi que sa théorie de l'émotion et celle de l'imaginaire et de l'imagination. Ces théories ont été construites en quête d'une élucidation scientifique, en observant et décrivant le phénomène, sans faire appel à la question métaphysique de l'esprit et de la matière, laissant à la marge les questions de l'« être » et « apparaître ». Les préoccupations de Sartre concernent les conditions de possibilités de constitution de la personnalité, de l'émotion et de l'imagination. Ayant pour base ces théories nous pourrions éclaircir certaines questions du travail de l'acteur mises en évidence dans la première partie de cette recherche sans avoir recours au manichéisme présent dans les théories des directeurs-pédagogues étudiés.

Chapitre II

Théorie de la personnalité

Le chapitre précédent nous a permis d'évoquer le début de l'oeuvre de Sartre lorsqu'il étudie les théories de l'image qui étaient disponibles à son époque. Sartre réalise qu'une démarche scientifique s'impose afin de comprendre l'image d'une manière satisfaisante. Cette constatation marque le début de l'élaboration d'une psychologie qui considère le phénomène en tant qu'indicatif de lui-même.

La première et la deuxième partie de ce mémoire nous ont permis de montrer les problèmes rencontrés dans les pédagogies de l'acteur. Dans le but de dépasser ces problèmes, nous nous proposons de les comprendre au moyen de la théorie de la personnalité construite par Sartre. Il devient donc nécessaire d'exposer dans un premier temps cette théorie afin de l'utiliser ensuite pour éclairer le travail de l'acteur, en d'autres termes que la dualité esprit-matière (intérieur-extérieur).

Dans *La transcendance de l'Ego* Sartre introduit l'être de l'Ego, c'est-à-dire, l'ontologie de la personnalité. La question de base abordée par l'auteur est la séparation entre « avoir conscience » et « Ego »⁴¹⁸. Comme dans l'étude sur l'imagination, Sartre met l'accent sur l'Ego ; il dénonce tout d'abord les erreurs présentes dans les théories existantes. Certains philosophes affirment que l'Ego est une présence formelle « dans » la conscience, et d'autres, plus spécialement des psychologues, disent que l'Ego y est une présence matérielle. Sartre affirme que ces deux positions sont erronées et que l'Ego ne se trouve pas « dans » la conscience mais en dehors, dans le monde : c'est la réalité même de la conscience qui ne contient pas l'Ego dans son intérieur :

« Pour la plupart des philosophes l'Ego est un 'habitant' de la conscience. Certains affirment sa présence formelle au sein des 'Erlebnisse', comme un principe vide d'unification. D'autres – psychologues pour la plupart – pensent découvrir sa présence matérielle, comme centre des désirs et des actes, dans chaque moment de notre vie psychique. Nous voudrions montrer ici que l'Ego n'est ni formellement ni

⁴¹⁸ Dans *La transcendance de l'Ego*, « Ego » signifie toujours « personnalité ».

matériellement dans la conscience : il est dehors, dans le monde ; c'est un être du monde, comme l'Ego d'autrui »⁴¹⁹.

1. Critique des théories existantes

En premier lieu Sartre critique les philosophies de Descartes, Kant, Husserl et les « théoriques de l'amour propre ». Descartes, en essayant d'éclairer la personnalité, en est resté à des déductions faites à partir d'une vérité première. Il a compris qu'il pouvait remettre tout en question, même le corps, mais n'a pas pu échapper au cogito, c'est-à-dire, il ne pouvait pas se douter qu'il pensait :

« Le Cogito cartésien est la constatation d'un fait : l'expérience du penser. Cependant, [Descartes] conclut que pour être qui je suis il me suffit de penser, identifiant de cette façon la pensée avec la personnalité : 'je pense, donc j'existe' ou, plus exactement, 'je pense, donc je suis'. De cette façon Descartes croyait avoir éclairci le problème de la subjectivité, en identifiant le Je à une pensée ; une pensée substantielle et indépendante qui existe parce qu'elle pense à elle-même, étant exactement cette auto-évidence, la même chose que le Je, c'est-à-dire, la personnalité »⁴²⁰.

Comme l'a noté Sartre, Kant montre l'erreur de Descartes en soulignant que dans « je pense » il y a toujours un « *Je* » qui a l'expérience de la pensée. Kant a constaté que pour qu'une expérience (celle de penser, par exemple) soit personnelle, il faut que *Je* soit une chose et que l'expérience en soit une autre :

« Mais, ce qu'on avait en vue là n'était que les conditions de possibilité de l'expérience, laquelle devrait pouvoir être considérée comme 'mienne'. Il ne s'agissait d'ailleurs que d'une question de droit selon, par ailleurs, la problématique spécifique de la critique. Kant ne déclarait ni ne décidait rien quant à l'existence factuelle du 'Je' du 'Je pense' : 'pour lui, 'la conscience transcendante est seulement l'ensemble des conditions nécessaires à l'existence de la conscience empirique »⁴²¹.

Lorsque Kant a commencé à montrer que Descartes s'était trompé, il n'a pas cherché *en fait* à éclaircir le « *Je* ». Il était préoccupé avec la question *de droit*. Kant discute les conditions de possibilité pour la connaissance et donc, pour l'expérience,

⁴¹⁹ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance de l'ego*, Paris : Librairie Philosophique J. Varin, 1996, p. 13.

⁴²⁰ Pedro BERTOLINO *et al.* *Cadernos de formação: A personalidade* [Cahiers de formation : la personnalité], Florianópolis : Nuca Ed. Independentes, 1996, p. 22. Traduction de Luciana Cesconetto F. da Silva.

⁴²¹ Jean-Paul SARTRE, cité par Pedro BERTOLINO, Sartre : *Ontologia...*, *op. cit.*, p. 9.

d'avoir lieu. Il affirme que la « conscience transcendantale » est condition de possibilité logique pour l'expérience : il y aurait, pourtant, un « *Je* » antérieur à l'expérience.

« La conscience transcendantale de Kant, Husserl la retrouve et la saisit par la réduction phénoménologique »⁴²². « Tout comme Kant, Husserl fait appel à l'idée d'un JE TRANSCENDENTAL comme étant nécessaire à l'unité et à l'individualité de la conscience »⁴²³. Alors, au-delà de la personnalité il y aurait le Je transcendantal, ou le « moi pur » ou l'« âme » (qui ne naît ni meurt jamais), qui serait un « *Je* intérieur » qui est le même que le « Je substantiel » de Descartes, ou bien l'« inconscient », ou le « Id » (de Freud). Ce Moi intérieur nous gouvernerait.

On peut se reporter aux propos des directeurs-pédagogues étudiés dans la première partie de notre recherche et vérifier que c'est cette base philosophique qui fonde leur compréhension de la personnalité et, pourtant, de l'acteur. Comme nous l'avons montré et illustré à travers les transcriptions des citations, ils font appel, en fin de compte, à une certaine intériorité (à l'âme, à l'inconscient, au moi intérieur) pour éclairer le travail de l'acteur.

Ces philosophes étudiés par Sartre comprennent alors que c'est la conscience qui dépend de l'Ego, car il y aurait un Je antérieur à la conscience. Cela revient au même de dire, par exemple, que pour que je haïsse quelqu'un il faudrait que j'aie une essence qui haïsse. Affirmer qu'il y a un Je antérieur à la conscience revient à dire, par exemple, que quelqu'un lit un livre parce qu'il est, depuis sa naissance, lecteur. Cela veut dire que tout vient d'un Je qui serait antérieur à la conscience.

Après avoir exposé cette notion du *Je Transcendantal* comme condition nécessaire à l'unification des consciences, Sartre pose la question de savoir si cela est réellement nécessaire en se demandant si « ce moi psychique et psycho-physique n'est-il pas suffisant »⁴²⁴. Sartre constate qu'il y a toujours un « Je » dans ce que « Je fais » mettant cependant en question l'antériorité de ce « Je » à l'action. C'est cela que Sartre

⁴²² Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, op.cit., p. 18.

⁴²³ Pedro BERTOLINO, Sartre : Ontologia..., op.cit., p. 10.

⁴²⁴ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, op. cit, pp. 18-19.

va élucider quand il vérifie l'ontologie de la conscience, en séparant la « conscience irréfléchie » de la « conscience réflexive », ce qu'on étudiera plus tard.

Husserl est tombé dans le solipsisme lorsqu'il affirme qu'il y a un Je antérieur (le moi pur, ou le Je transcendantal ou âme). Il soutient que chacun a la vérité à l'intérieur de soi-même. Sartre démontre que Kant ainsi que Husserl, en essayant d'arriver à une « vérité absolue »⁴²⁵, ne sont pas restés fidèles à la science, ce qui implique la vérification des conditions des possibilités du phénomène. Sartre reprend le chemin tracé par Husserl pour mettre en évidence cette erreur, ce qu'il fera dans *L'être et le néant*.

Husserl a commencé par mettre en lumière la possibilité de « connaître » de façon scientifique la personnalité. Il savait que rechercher scientifiquement supposait l'observation du phénomène en tant qu'indicatif de lui même, c'est-à-dire qu'il fallait procéder à l'observation et à la description de ce qui se laisse percevoir. Il savait aussi que pour que quelque chose apparaisse il faut un sujet, une conscience. La condition pour la connaissance scientifique est d'avoir un sujet devant un objet, d'où la maxime de Husserl : toute conscience est la conscience de quelque chose (d'un objet). Sartre constate que ce premier pas de Husserl est une importante contribution à la science, mais ce n'est qu'après, quand Husserl propose la « méthode phénoménologique » ou « méthode des réductions », que le problème apparaît.

Sartre vérifie que, selon la méthode des réductions, Husserl, en observant le phénomène, finit par mettre le monde ou les choses entre parenthèses afin d'arriver à la forme telle qu'elle nous apparaît. De cette façon Husserl a continué à comprendre que le monde n'est qu'apparence et à chercher où se trouverait la vérité absolue. Dans son processus de réductions et déductions il a conclu que la vérité absolue est dans le « Je transcendantal » ou « le Moi pur » ou, simplement, dans « l'âme ». Dans ce cas tout viendrait de l'âme, la connaissance aurait son origine dans ce *Je transcendantal*. Il y aurait un Je à la base de tout⁴²⁶.

⁴²⁵ La quête d'une vérité absolue n'est pas le but de la science, comme on a vu dans l'introduction de cette recherche.

⁴²⁶ Voir annexe VI.

En mettant le monde entre parenthèses, Husserl comprend que les phénomènes existent dans le monde de la conscience. Sartre constate alors que Husserl ne réussit pas à rester fidèle à la loi de l'intentionnalité : si la conscience est toujours conscience de quelque chose (loi de l'intentionnalité), comment pourrait-il y avoir un contenu dans la conscience ? Husserl est tombé dans son propre piège : en essayant d'arriver à l'observation de l'objet, il a perdu le monde.

2. Ontologie de la conscience

Pour Sartre la question clé est: faut-il plus qu'un moi psychique et psychophysique pour comprendre la personnalité ? Avons-nous besoin, pour éclairer la personnalité de Luciana, d'aller au-delà de cette Luciana de chair et d'os qui est là en train d'écrire ? Serait-il possible d'avoir un Je antérieur à la conscience ?

Sartre constate que la condition de possibilité de surgissement d'un Je est toujours donnée par un « corps-conscience », un ensemble où chacun des deux éléments ne peut se passer de l'autre. Un crayon n'a pas de conscience, ce qui l'empêche de mettre son existence en question. La conscience (ainsi que le corps⁴²⁷) est, alors, la condition de possibilité pour que Luciana soit Luciana. La conscience ne vient pas après l'Ego ontologiquement : la conscience est condition pour l'existence de l'Ego. Pour qu'il y ait un sujet il faut qu'il y ait conscience (et corps). Il peut y avoir conscience sans sujet, mais pas de sujet sans conscience. On peut comprendre de cette façon que le Je ne puisse être antérieur à la conscience, ne pouvant donc pas unifier les consciences. Sartre démonte ainsi la théorie de Kant et de Husserl qui prévoit qu'il y aurait un Je unificateur des consciences.

Pour défaire le nœud fait par Husserl et Kant et reprendre la voie de la science Sartre se propose de suivre la méthode scientifique que Husserl avait adoptée auparavant : celle de l'observation et de la description du phénomène en tant

⁴²⁷ Il s'agit en fait du corps-conscience. Quand nous abordons « la conscience », nous sommes en train de faire un abstraction.

qu'indicatif de lui-même. Dans l'introduction de *L'être et le néant* Sartre affirme que le cogito préreflexif (aussi appelé conscience préreflexive) conditionne le cogito réflexif, ce qui signifie qu'il faut d'abord une existence préreflexive qui rend alors possible une existence ultérieure réflexive (ce qui reviendrait à dire qu'il faut d'abord exister pour pouvoir penser). Le cogito préreflexif (ou la conscience préreflexive⁴²⁸) est la conscience perceptive (*percipiens*) et la conscience imaginante. Ce sont des consciences du premier degré, c'est-à-dire, ce ne sont pas des consciences réfléchies par d'autres consciences. Elles sont irréfléchies. Le sujet n'est pas positionnel de soi même : « ...il n'y a pas de Je sur le plan irréfléchi. Quand je cours après un tramway, quand je regarde l'heure, quand je m'absorbe dans la contemplation d'un portrait, il n'y a pas de Je. Il y a conscience *du tramway-devant-être-rejoint*, (...) mais *moi*, j'ai disparu, je me suis anéanti »⁴²⁹. Le Je n'apparaîtra que sur le plan de la conscience réfléxive.

Sartre a identifié, dans les théories vérifiées, l'erreur de compréhension du phénomène. Parce que ces théoriciens avaient constaté que le Je apparaît quand nous pensons, ils avaient compris qu'il y avait deux Je. Il fallait donc savoir s'il existe réellement quelque chose avant la pensée. La réponse étant positive il ne fallait pas croire, cependant, qu'il s'agisse d'un Je a priori. C'est la conscience préreflexive (ou conscience sans Je présent), qui constitue la condition de possibilité pour la conscience réfléxive.

Le Je qui apparaît à la conscience du deuxième degré est la face active de l'Ego (ce qui était compris comme étant le Je transcendantal par Kant et par Husserl). Quand il y a conscience irréfléchie le Je n'est pas positionné pour le sujet, il n'apparaît pas comme Je pour le sujet. C'est en fait le Moi psycho-physique, en chair et en os (ce que Husserl et Kant appelaient « moi empirique ») qui apparaît. Sartre explique que ce ne sont donc pas deux Je, l'un empirique et l'autre transcendantal, mais ce sont deux façons de saisir soi-même : concrètement (ce qu'on appelle le Moi) ou abstraitement (ce qu'on appelle Je). Le Je c'est l'Ego saisi de façon abstraite et Moi c'est l'Ego saisi concrètement. « Sartre désigne par le concept de 'Je' la personnalité dans son aspect actif ; par 'moi', il entend la totalité concrète psycho-physique de la même personnalité.

⁴²⁸ Ce mode de conscience, Sartre l'appelle aussi « non-réflexive ».

⁴²⁹ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, *op.cit.*, p. 32.

Il est entendu que le Je et le Moi ne font qu'un et qu'ils constituent l'*Ego* dont ils ne sont que les deux faces »⁴³⁰.

Outre l'erreur de ne pas avoir compris la relation entre conscience irréfléchie et conscience réfléchie, Sartre voit qu'ils n'avaient pas compris la nature de la conscience, c'est-à-dire, qu'ils n'avaient pas compris qu'en même temps qu'elle est « conscience de l'objet » elle est « conscience de soi », ce qui exclut la nécessité d'un Je transcendantal pour garantir l'individualité de la conscience :

« ...l'individualité de la conscience provient évidemment de la nature de la conscience. La conscience ne peut être bornée (...) que par elle-même. Elle constitue donc une unité synthétique et individuelle entièrement isolée des autres totalités de même type (...). En effet, l'existence de la conscience est un absolu parce que la conscience est conscience d'elle même. C'est-à-dire que le type d'existence de la conscience c'est d'être conscience de soi. Et elle prend conscience de soi *en tant qu'elle est conscience d'un objet transcendant*. Tout est donc clair et lucide dans la conscience : l'objet est en face d'elle avec son opacité caractéristique, mais elle, elle est purement et simplement conscience d'être conscience de cet objet, c'est la loi de son existence »⁴³¹.

Husserl a dû expliquer comment il serait possible d'« être conscience de l'objet » sans ignorer cet « état de conscience de l'objet » (car il y a « la conscience de l'objet » et « la conscience d'être la conscience de l'objet »). Pour résoudre cette question Husserl a compris qu'il y avait deux consciences. L'une qui est conscience de l'objet et une autre qui est conscience d'être conscience de l'objet comme dans une relation connaissant-connu. Sartre constate dans *L'être et le néant* ⁴³² que cette supposition de Husserl est absurde car l'existence dans cette relation de deux consciences nous mènerait à l'infini, puisqu'il devrait toujours exister une nouvelle conscience qui serait la conscience de l'autre :

« Il faut ajouter que cette conscience de conscience – en dehors des cas de conscience réfléchie sur lesquels nous insisterons tout à l'heure – n'est pas *positionnelle*, c'est-à-dire que la conscience n'est pas à elle-même son objet. Son objet est hors d'elle par nature et c'est pour cela que d'un même acte elle le *pose* et le *saisit* »⁴³³.

Sartre démontre que la conscience est en même temps « conscience de l'objet » et « conscience de soi ». Mais, atteste-il, « ...nous ne pouvons user plus longtemps de

⁴³⁰ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, *op.cit.*, p. 19.

⁴³¹ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁴³² Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant*, *op.cit.*, pp. 18-19.

⁴³³ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, *op.cit.*, p. 24.

cette expression où le ‘de soi’ éveille encore l’idée de connaissance. (Nous mettrons désormais le ‘de’ entre parenthèses, pour indiquer qu’il ne répond qu’à une contrainte grammaticale) »⁴³⁴. Il va désormais dire que la conscience est, en même temps « conscience de l’objet » et « conscience (de) soi », expression qu’il remplacera par « conscience soi ». La conscience, qui est toujours conscience de l’objet, est transparente pour soi même⁴³⁵. « En effet, l’existence de la conscience est un absolu parce que la conscience est conscience d’elle-même et elle prend conscience de soi *en tant qu’elle est conscience d’un objet transcendant* »⁴³⁶.

Dans le but de comprendre la constitution de l’Ego nous allons maintenant aborder les questions concernant les niveaux et les formes de conscience.

3. Niveaux (ou types) de Conscience

« Percevoir, concevoir, imaginer⁴³⁷, tels sont en effet les trois types de consciences par lesquelles un même objet peut nous être donné »⁴³⁸. La conscience perceptive et la conscience imageante sont des consciences préreflexives, comme nous verrons par la suite.

3.1. La Conscience préreflexive ou non-reflexive

La « Conscience préreflexive » est l’expérience de relation où il n’y a pas de réflexion. La conscience préreflexive est non positionnelle de soi et non positionnelle du Je : le Je n’est pas positionné pour le sujet. Ce sont des consciences spontanées. La conscience préreflexive peut être conscience perceptive ou conscience imaginante.

⁴³⁴ Jean-Paul SARTRE, *L’être et le néant*, op.cit., p. 20.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁴³⁶ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, op. cit., pp. 23-24.

⁴³⁷ Voir annexe V.

⁴³⁸ Jean-Paul SARTRE, *L’imaginaire*, op. cit., pp. 22-23.

3.1.1. Conscience perceptive (percevoir)

Il y a « conscience perceptive » quand il y a contemplation de l'objet, sans avoir réflexion. Il n'y a aucune médiation. Percevoir signifie détacher une forme sur un fond. L'objet de conscience est « chose ». Le sujet est en rapport à un objet-chose, un objet dont l'existence ne dépend pas de la conscience :

« Dans la perception *j'observe* les objets. Il faut entendre par là que l'objet, quoi qu'il entre tout entier dans ma perception, ne m'est jamais donné que d'un côté à la fois. On connaît l'exemple du cube : je ne puis savoir que c'est un cube tant que je n'ai pas appréhendé ses six faces ; je puis à la rigueur en voir trois à la fois, mais jamais plus. Il faut donc que je les appréhende successivement. Et lorsque je passe, par exemple, de l'appréhension des faces ABC à celle des faces BCD, il reste toujours une possibilité pour que la face A se soit anéantie durant mon changement de position. L'existence du cube demeurera douteuse. En même temps, nous devons remarquer que lorsque je vois trois faces du cube à la fois, ces faces ne se présentent jamais à moi comme des carrés : leurs lignes s'aplatissent, leurs angles deviennent obtus, et je dois reconstituer leur nature de carrés à partir des apparences de ma perception. (...) le propre de la perception, c'est que l'objet n'y paraît jamais que dans une série de profils (...) Le cube m'est bien présent, je puis le toucher, le voir ; mais je ne le vois jamais que d'une certaine façon qui appelle et exclut à la fois une infinité d'autres points de vue. On doit *apprendre* les objets, c'est-à-dire multiplier sur eux les points de vue possibles. L'objet lui-même est la synthèse de toutes ces apparitions. La perception d'un objet est donc un phénomène à une infinité de faces. Qu'est-ce que cela signifie pour nous ? La nécessité de *faire le tour* des objets, d'attendre... »⁴³⁹.

3.1.2. Conscience imageante (imaginer)

Il y a « conscience imaginante » quand il y a conscience d'un objet qui n'est pas « chose ». Dans ce cas l'objet est irréel. Le sujet est en relation avec un objet en image, un objet qui cesse d'exister quand le sujet n'est plus conscience de lui :

« Que dirons-nous de l'image ? (...) Notons d'abord qu'elle semble « du côté » de la perception. Dans l'une comme dans l'autre l'objet se donne par profils (...). Seulement, nous n'avons plus besoin d'en faire le tour : le cube en image se donne immédiatement pour ce qu'il est. Quand je dis : « l'objet que je perçois est un cube », je fais une hypothèse que le cours ultérieur de mes perceptions peut m'obliger d'abandonner. Quand je dis : « l'objet dont j'ai en ce moment l'image est un cube », je porte ici un jugement d'évidence : il est absolument certain que l'objet de mon image est un cube. Qu'est-ce à dire ? Dans la perception, un savoir se forme lentement ; dans l'image, le savoir est immédiat »⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, op.cit., p. 23.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

3. 2. Conscience Réflexive

La conscience réflexive constitue la conscience qui réfléchit et qui peut être conscience réflexive spontanée ou conscience réflexive critique.

3.2.1. Conscience réflexive spontanée (concevoir)

C'est la conscience réflexive (qui pense) spontanée et sans Ego. C'est-à-dire que le Je n'apparaît pas pour la conscience, dont l'objet n'est pas celui de savoir qui nous sommes. Cette conscience est irréfléchie parce qu'elle n'est pas prise comme objet par une autre conscience. Elle n'est pas réfléchie par une autre conscience. Cependant il y a réflexion dans la mesure où il apparaît entre nous et l'objet un savoir qui médiatise l'action et qui est « l'unification d'expériences passées » (ce qu'on verra plus tard). Ce savoir n'est pas nécessairement une connaissance élaborée. Nous expliquons ce concept en prenant appui sur un exemple pris dans l'ouvrage de Van Den Berg, celui du cordonnier en train de fabriquer une chaussure⁴⁴¹ : la conscience est celle de la chaussure qui doit être faite. Le cordonnier s'absorbe en faisant les chaussures. Il pense spontanément : ce clou doit être mis avant cet autre là, etc. Il ne perçoit pas, il est en train de penser. Mais il est pris et guidé par la chaussure (par l'objet). Il est absorbé par l'objet. Il est absorbé par l'action de « faire la chaussure ».

Une personne qui voit ce cordonnier identifie là une personnalité qui fait des chaussures. Mais le Je – la face active de la personnalité - n'est pas positionné pour le cordonnier, le Je n'apparaît pas pour lui. Dans ce cas le Moi apparaît concrètement, vécu. Le cordonnier fait l'expérience d'être le sujet qui est dans cette situation, en faisant des chaussures. Sartre nous donne un autre exemple permettant de comprendre la conscience irréfléchie, en abordant l'action de lire :

«...j'étais absorbé tout à l'heure dans ma lecture. Je vais chercher à me rappeler les circonstances de ma lecture (...) tandis que je lisais, il y avait conscience *du* livre, *des* héros du roman, mais *Je* n'habitait pas cette conscience, elle était seulement conscience de l'objet et conscience non-positionnelle d'elle-même »⁴⁴².

⁴⁴¹ J. H. VAN DEN BERG, *O paciente psiquiátrico: esboço de uma psicopatologia fenomenológica* [Le patient psychiatrique: ébauche d'une psychopathologie phénoménologique] 5^{ème} édition, Psy, 1999, p. 60. Traduction de Luciana Cesconetto F. da Silva.

⁴⁴² Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, op. cit., p. 30.

3.2.2. Conscience Réflexive Critique

Il y a conscience réflexive critique quand le Je apparaît à la conscience. Je reprends ici l'exemple du cordonnier, décrit dans l'œuvre de Van Den Berg, pour expliquer la conscience réflexive critique : le cordonnier fait la chaussure ; la chaussure est un objet de conscience pour lui. Il ne pense pas : « *je* suis en train de faire la chaussure ». Il n'est pas un objet de conscience pour lui même. Il est absorbé par l'action de faire la chaussure. Mais si quelqu'un lui demande : « qu'est-ce que vous êtes en train de faire ? », il va répondre : « *Je* suis en train de faire une chaussure ». L'action de répondre l'oblige à reprendre réflexivement une expérience passée. En répondant, il devient un objet de conscience pour lui même et cesse d'être absorbé par son travail. Il sort de la spontanéité. Dans ce cas, nous voyons que le Je apparaît pour la conscience. Alors, la conscience réflexive critique est celle qui prend pour objet une autre conscience passée, c'est-à-dire, une expérience de relation passée. Cette conscience passée, qui était « conscience réflexive irréfléchie », dans la mesure où elle est maintenant objet pour une autre conscience, devient « conscience réflexive réfléchie ». Elle est réfléchie par la conscience dite de « deuxième degré ».

De la même façon que le chausseur s'absorbe dans son travail, l'acteur s'absorbe dans son travail : se laisser absorber par le personnage c'est se laisser absorber par le travail jusqu'au point où on devient le travail, dans le sens de ne plus avoir de distance entre moi et mon travail.

Cette conscience est positionnelle de l'objet (l'objet étant une conscience passée, c'est-à-dire, une expérience de relation entre un sujet et un objet) et positionnelle du Je pour soi même. L'objet « chaussure » ne sort pas du centre d'attention. Il y a tout simplement un nouvel objet entre lui et la conscience qui réfléchit : le Je, qui s'impose comme un objet réel, concret et transcendant parce qu'il est autre chose que la conscience et objet pour celle-ci. Il y a prise de conscience de Je.

C'est quand le cordonnier reprend réflexivement le travail déjà réalisé (de faire la chaussure) qu'il s'identifie. Il ne peut pas fuir le fait d'avoir été le sujet qui a produit cette chaussure. Il paraît donc à soi même comme étant le cordonnier de cette chaussure là. C'est-à-dire, pour que les représentations soient « miennes », il faut que Je soit Je.

Pour qu'elles soient miennes, elles doivent impliquer la dualité propriété-proprétaire. Il doit y avoir la chose et le sujet qui la possède⁴⁴³. Sartre explique que le Je qui apparaît ici est la face active de la personnalité. Alors quand il y a Je, c'est déjà une « conscience de second degré » qui est en occurrence. Ce ne sont pas « deux Je » (comme supposait Husserl : un Je empirique et un Je transcendantal). Il y a ainsi deux façons de se saisir : concrètement et abstraitement.

4. Formes de consciences

4.1. Conscience du premier degré ou irréfléchie

En identifiant ces niveaux de consciences, nous avons vu qu'elles prennent deux formes. La « conscience du premier degré ou irréfléchie » - ce que Sartre appelle aussi consciences primaires⁴⁴⁴ - est une expérience de relation qui n'a pas été ou n'est pas en train de devenir objet pour une autre conscience. L'Ego n'apparaît pas à ce niveau de conscience :

« ...il n'y a pas de *Je* sur le plan irréfléchi. Quand je cours après un tramway, quand je regarde l'heure, quand je m'absorbe dans la contemplation d'un portrait, il n'y a pas de Je. Il y a conscience *du t ramway-devant-être-rejoint*, etc., et conscience non-positionnelle de la conscience. En fait je suis alors plongé dans le monde des objets, ce sont eux qui constituent l'unité de mes consciences, qui se présentent avec des valeurs, des qualités attractives et répulsives, mais *moi*, j'ai disparu, je me suis anéanti. Il n'y a pas de place pour *moi* à ce niveau, et ceci ne provient pas d'un hasard, d'un défaut momentané d'attention, mais de la structure même de la conscience »⁴⁴⁵.

Quand nous ferons l'appropriation de la théorie de la personnalité pour expliquer la relation acteur-personnage, il nous faudra comprendre en quoi consiste la « conscience irréfléchie » : plongé dans le travail, absorbé dans son personnage, c'est-à-dire, dans un état de spontanéité, l'acteur est conscience irréfléchie.

⁴⁴³ Pedro BERTOLINO, Transcription de séminaire : La théorie de la personnalité. 2002. Curso e formação em psicologia existencialista [Cours et formation en psychologie existencialiste] – Nuca (Núcleo Castor) – Florianópolis, Brasil.

⁴⁴⁴ On peut reprendre l'annexe V pour mieux comprendre cette question.

⁴⁴⁵ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, op. cit., p. 32.

4.2. Conscience du deuxième degré ou réfléchie

La Conscience du deuxième degré ou « réfléchie » est la conscience qui est prise comme objet par une autre conscience. L'Ego apparaît à ce niveau de conscience. La conscience (l'expérience de relation passée) réfléchie par l'autre est l'objet⁴⁴⁶. La conscience qui pense est sujet, c'est la conscience réflexive. La conscience réflexive prend pour objet une autre conscience qui était irréfléchie. Celle là, dans la mesure où elle est prise comme objet par la conscience réflexive, devient réfléchie. Cela veut dire qu'elle n'avait pas encore été pensée. Quand elle a été prise comme objet, elle devient une conscience pensée.

...

L'examen de ce phénomène permet de vérifier que la conscience est toujours conscience de quelque chose, qu'elle signifie « relation à », « relation à un objet ». Elle est donc « intentionnalité ». C'est toujours une conscience qui se présente et, à mesure que la conscience est conscience de l'objet transcendant (l'objet est autre chose que la conscience, puisque la conscience est « conscience de l'objet »), elle est conscience (de) soi.

Cela revient à dire que nous sommes conscience des objets – nous sommes en relation aux choses et aux autres. Ce qui ne signifie pas que Je soit inconscient. Il se peut que le Je ne soit pas positionnel pour la conscience, c'est-à-dire, qu'il n'y ait pas de Je dans la relation sujet-objet. Le Je n'apparaissant pas pour la conscience elle-même il n'a pas disparu, il n'est allé nulle part (comme le suppose Juvet). Dans ce cas le Je n'est tout simplement pas objet pour la conscience. Le Je n'apparaît que dans la mesure où il est objet pour une conscience.

⁴⁴⁶ Il ne s'agit pas de deux consciences. C'est toujours une conscience qui se présente. Mais quand ce qu'on a vécu tombe dans le passé, cela peut être pris comme objet de conscience. À ce moment cela devient la « conscience réfléchie », car réfléchi par une conscience (conscience réflexive).

5. L'unification de la conscience

S'il n'y a pas de Je antérieur pour unifier les consciences, qu'est-ce qui les unifie ? Sartre explique qu'en se dépassant pour appréhender l'objet, la conscience s'unifie sur l'objet duquel elle est conscience. Alors c'est l'objet qui unifie les consciences :

« L'objet est transcendant aux consciences qui le saisissent et c'est en lui que se trouve leur unité. (...) Il faut que les consciences soient des synthèses perpétuelles des consciences passées et de la conscience présente (...). C'est la conscience qui s'unifie elle-même et concrètement par un jeu d'intentionnalités 'transversales' qui sont des rétentions concrètes et réelles des consciences passées. Ainsi la conscience renvoie perpétuellement à elle-même, qui dit 'une conscience' dit toute la conscience »⁴⁴⁷.

Les consciences passées (les expériences de relation qui sont tombées dans le passé), totalisées, constituent un savoir. Alors nous reprenons (nous avons pour objet de conscience) les consciences passées et cela forme l'unité. Les consciences passées deviennent objet (objet de conscience). L'objet est là, il s'impose, mais il faut l'action de la conscience. Il est nécessaire que je dirige le regard, qu'il [le regard] compare. Ainsi, plusieurs consciences se constituent en une unité : le savoir. Les consciences s'unifient en fonction de la réalité objective. Le monde s'impose à la conscience, médiatisée par la réflexion, comme s'il exigeait une réflexion. Sartre rompt avec l'idée selon laquelle les personnes mettent les objets dans leur conscience. Il démontre que la conscience ne va s'unifier que s'il y a un objet qui s'impose avec son identité noématique puisque l'objet, par similitude, se reporte à un autre objet antérieur⁴⁴⁸.

La conscience s'unifie dans la mesure où elle se dépasse vers ce dont elle est conscience. En s'unifiant de cette façon, il n'y a pas besoin d'un *Je transcendantal* pour garantir cette unité, ou cette unification. On n'a pas besoin d'un *Je transcendantal* (moi pur ; âme) pour éclaircir ou comprendre comment une personnalité devient possible. Ce qui unifie les consciences n'est pas un Je ni une autre conscience. Ce sont les objets qui

⁴⁴⁷ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, *op.cit.*, p. 22.

⁴⁴⁸ On peut observer cela chez un enfant qui commence à parler ses premiers mots. Je décris un exemple observé par moi-même. On a appris à ma nièce que cet animal de quatre pattes qu'on a chez nous s'appelle « chien ». Aussitôt qu'elle l'a appris, chaque animal qu'elle voit et qui a quatre pattes elle l'appelle « chien » : les objets se regroupent par identité noématique.

unifient les consciences⁴⁴⁹. Ainsi l'Ego se constitue par l'appropriation de ces unités vécues (ce que nous expliquerons un peu plus tard). La conscience réflexive critique va s'approprier ces unifications et procéder à une nouvelle unification :

« ...le moi ne doit pas être cherché *dans* les états de conscience irréfléchis ni *derrière* eux. Le Moi n'apparaît qu'avec l'acte réflexif et comme corrélatif noématique d'une intention réflexive. Nous commençons à entrevoir que le Je et Moi ne font qu'un. Nous allons essayer de montrer que cet Ego, dont Je et Moi ne sont que deux faces, constitue l'unité idéale (noématique) et indirecte de la série infinie de nos consciences réfléchies. Le Je c'est l'Ego comme unité des actions. Le Moi c'est l'Ego comme unité des États et des qualités. La distinction qu'on établit entre ces deux aspects d'une même réalité nous paraît simplement fonctionnelle, pour ne pas dire grammaticale »⁴⁵⁰.

6. La constitution de l'Ego

L'Ego est l'unité des unités (états et actions). L'Ego ne repose pas sur lui même, mais sur autre chose, qui lui échappe et qui lui est antérieur. Son support est constitué par les consciences, qui sont des situations vécues en chair et en os, corps et conscience comme unité synthétique et indissoluble en relation avec les choses et les autres. Les situations qui sont vécues en chair et en os sont antérieures à l'Ego. Les situations vécues (consciences) vont s'unifier en un savoir (une unité). « L'Ego est unité des états et des actions, facultativement des qualités »⁴⁵¹.

Pour comprendre la constitution de l'Ego on a besoin de comprendre qu'il y a tout d'abord la « conscience préreflexive » (perception ou imagination). Cela se passe à travers la relation entre une personne et un objet. Dans cette relation il y a une expérience d'attraction ou de répulsion.

⁴⁴⁹ Cf. Daniela SCHNEIDER, Transcriptions de cours. Groupe d'Études sur Sartre : La transcendance de l'égo. 2006. Departamento de Psicologia. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) [Département de Psychologie. Université Fédérale de Santa Catarina], Florianópolis, Brésil.

⁴⁵⁰ Jean-Paul SARTRE, *La Transcendance...op.cit.*, pp. 43- 44.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 44.

6.1. Expérience d'attraction et de répulsion

L'expérience d'attraction ou de répulsion est la résonance d'un objet chez un sujet lors d'une relation. Cela se passe au niveau psychologique. L'expérience de répulsion se ressent quand le sujet est affecté par un objet de façon répulsive. C'est quand, dans la relation avec l'objet, il atteint le sujet en le poussant loin. L'expérience d'attraction se donne quand le sujet est affecté par un objet de façon attractive.

Mais quelle sont les conditions de possibilité pour qu'un objet nous attire ou nous repousse ? Il est d'abord nécessaire d'avoir un « analogon physique » entre l'objet (avec lequel nous sommes en relation au présent) et un autre objet : il doit y avoir une corrélation matérielle qui peut être formelle (de la forme), morphologique ou bien fonctionnelle avec un autre objet. Ensuite, il est nécessaire que cet objet analogue à celui avec lequel nous sommes en relation au présent soit passé par un épisode concernant le sujet.

Reprenons : d'abord il est nécessaire d'avoir un épisode de relation avec un objet. Supposons que dans cette première relation le sujet ait ressenti une douleur ; il était, par exemple, en train d'essuyer un verre et il s'est blessé. La perception de la douleur est fonction des propriétés matérielles de l'objet. Lors d'une relation ultérieure avec un objet analogue à celui qui a provoqué cette douleur le sujet éprouvera de la répugnance vis-à-vis de cet objet.

Voici un autre exemple : un enfant qui met sa main dans un feu et qui se brûle. Quand par la suite il se trouvera près d'un feu, il éprouvera de la répulsion pour cet objet. L'objet, avec ses propriétés matérielles, le répugnera. Il peut avoir une forte répugnance pour le feu en fonction de l'intensité de la douleur qu'il a éprouvé dans la première relation avec cet objet. Un autre enfant qui a été informé des propriétés du feu, peut avoir une autre relation avec le même objet, qui a les mêmes propriétés. Disons qu'il s'en soit approché peu à peu pour percevoir l'intensité de la chaleur qui augmente au fur et à mesure qu'il s'en approche, et qu'il a enlevé la main avant de se brûler. Il

pourra ressentir de la répugnance en s'approchant du feu mais l'intensité de sa répulsion sera différente de celle du premier enfant⁴⁵².

L'enfant ne pense pas : « cet objet est semblable à l'autre qui m'a brûlé, celui-là pourrait me brûler aussi, donc je ne m'en approche pas ». Dans la réalité personne ne prend le temps de penser sur le champ. La relation est vécue, expérimentée dans la spontanéité. Le raisonnement viendra dans un second temps. L'objet, avec sa propriété noématique (analogue à un autre objet et qui a déjà fait partie d'un épisode antérieur) repousse simplement la personne.

Il en va de même avec les expériences d'attraction. Un sujet entre en contact avec un objet et en ressent du confort ou du plaisir. Par exemple, il a mangé de la tarte aux pommes et l'a aimée. Dans un deuxième temps, s'il est en relation avec un objet analogue, une autre tarte semblable, le sujet ressentira une expérience d'attraction.

Les expériences d'attraction et de répulsion résultent de la fonction noématique. Les choses sont matériellement semblables, analogues. De là le terme « analogon » utilisé par Sartre dans *L'imaginaire*. L'analogon est nécessairement de nature physique, c'est à dire, matérielle. L'analogon est quelque chose qui possède une corrélation matérielle avec un autre élément. Cette propriété noématique d'affectation est la propriété que possède l'objet d'attirer ou de repousser la personne, affectivement ou émotionnellement. C'est l'expérience d'attraction et de répulsion qui va contribuer à former la personnalité. En fin de compte, le fait, par exemple, d'éviter de mettre la main sur le feu parce que cela brûle fait partie de la personnalité.

Ces expériences d'attraction et de répulsion iront former le savoir-être dans la relation avec les choses⁴⁵³. L'enfant sait qu'il peut, par exemple, se brûler au contact du feu. En fonction de ce savoir il n'y met plus la main. C'est ainsi que l'objet affecte le sujet et provoque en lui de l'attirance ou de la répulsion. Les « états » et les « actions » découlent de ces expériences d'attraction et de répulsion.

⁴⁵² Cf. Pedro BERTOLINO, Interview accordé le 14 novembre 2006. Florianópolis, Brésil.

⁴⁵³ Voir l'annexe II: Processus de formation du savoir-être.

De cette façon les choses sont noématiques avec la propriété objective de nous repousser ou de nous attirer, parce qu'elles nous donnent du plaisir ou des désagréments. Comme conséquence, l'analogon affectif s'établit. Compte-tenu de leur analogie avec certains objets, nous éprouvons de l'attirance ou de la répulsion pour d'autres objets. Nous aimons les objets qui nous plaisent à travers la sensation de bien être et nous détestons les objets qui nous déplaisent⁴⁵⁴.

Dans un deuxième temps, alors que cette expérience appartient au passé, on sera en présence d'une conscience réflexive critique : la personne prendra une expérience passée comme objet de conscience, elle se l'appropriera à travers le souvenir de cette relation passée. La personne ne pourra oublier que cette expérience a été vécue et qu'elle lui appartient.

6.2. États

Les objets gagnent la propriété virtuelle de nous attirer ou de nous repousser, et cette propriété d' « attirer ou repousser » constitue, progressivement, un « état » entre nous et l'objet. Plusieurs expériences d'attraction ou de répulsion (sympathie/antipathie), unifiées par la conscience réflexive, forment l'état. « L'état apparaît à la conscience réflexive »⁴⁵⁵. L'unification de cette infinité de rencontres (expériences d'attraction ou de répulsion) constitue un état. Cet état peut être l'amour, la haine, la peur, etc.

Pour arriver à constituer l'état de haine vis-à-vis de quelqu'un, il est nécessaire que plusieurs expériences de répulsion par cette personne aient eu lieu. « La haine est une créance pour une infinité de consciences coléreuses ou répugnées, dans le passé et dans l'avenir. Elle est l'unité transcendante de cette infinité de consciences »⁴⁵⁶ :

« Or ma haine m'apparaît en même temps que mon expérience de répulsion. Mais elle apparaît *à travers* cette expérience. Elle se donne précisément comme ne se limitant pas à cette expérience. Elle se donne, *dans* et *par* chaque mouvement de dégoût, de

⁴⁵⁴ Cf. Pedro BERTOLINO, Interview accordé le 14 novembre 2006. Florianópolis, Brésil.

⁴⁵⁵ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, *op. cit.*, 45.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

répulsion et de colère, mais en même temps elle *n'est* aucun d'eux, elle échappe à chacun en affirmant sa permanence »⁴⁵⁷.

De la même manière, pour que se constitue l'état d'amour vis-à-vis d'une personne quelconque, il est nécessaire que plusieurs expériences d'attraction aient eu lieu dans la relation avec cette personne. C'est à travers les multiples expériences d'attraction par telle personne que je me constitue en être qui l'aime. Aimer telle personne est un état constitutif d'une personnalité. Je peux avoir une expérience de répulsion par la personne que j'aime. Mais cette expérience, isolée, n'est pas suffisante pour démonter l'état qui est constitutif de ma personnalité. Il faudra d'innombrables et intenses expériences de répulsion pour que l'état se modifie. État veut dire : propre, psycho-physique du sujet. C'est l'état qui nous fait, par exemple, avoir peur d'un cafard, avoir peur du feu, apprécier les tartes aux pommes, aimer le théâtre. L'état fait la médiation entre nous et l'objet.

6.3. Actions

La compréhension des « actions » comme constitutives de l'Ego nous permet de réaliser que nous devenons acteurs (comédien/ comédienne) à travers d'innombrables expériences d'attraction, par exemple, dans la relation avec le texte, avec la voix, avec l'élaboration des gestes, dans la relation avec l'espace scénique, les spectateurs.

De même que nous sommes attirés vers les choses par corrélation noématique (ce qui forme les états), les actions aussi provoquent certaines situations psycho-physiques d'être vis-à-vis d'elles. Supposons, par exemple, qu'une personne doive faire à l'improviste une lecture en public. Si elle éprouve des difficultés et si on se moque d'elle, il s'agira probablement d'une expérience désagréable dans la relation avec l'action de lire en public. Si cette expérience se renouvelle, toujours d'une manière inopinée, l'action « lire en public » deviendra proprement détestable pour cette personne, car elle s'est vue incapable de lire en public.

⁴⁵⁷ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, *op. cit.*, p. 46.

Par contre, si la personne se prépare, s'entraîne à lire en public, et si sa lecture se déroule sans problèmes ou bien si les problèmes sont surmontables, si le public la comprend bien, si elle atteint ses objectifs, il s'agira certainement d'une expérience agréable pour la personne. « Lire en public » devient attractif. Plus elle ressentira des expériences agréables en relation à cette action, plus elle va être attirée par l'action de lire en public. Elle améliorera sa lecture en fonction de cette attraction. Ces multiples expériences d'action, agréables dans ce cas, vont s'unifier et se transformer en un savoir-être capable de lire en public.

Un autre exemple : j'expérimente plusieurs situations (plusieurs consciences irréfléchies) dans les cours de danse : l'observation du professeur, l'apprentissage d'un mouvement, la répétition de ce mouvement, des difficultés, la résolution de ces difficultés. Toutes ces expériences n'ont pas été obligatoirement agréables, mais, malgré tout, j'y ai trouvé du plaisir. Ces multiples expériences psycho-physiques vont s'unifier et constituer une unité : savoir danser. J'expérimente être une personne qui sait danser. Savoir danser est une action. Ce savoir, ou cette action, qui est une unité de mes consciences, va m'aider à vivre d'autres situations. Savoir danser peut, par exemple, m'aider à enseigner la danse.

Les actions sont le résultat de l'unification d'expériences d'actuation. Les actions sont des possibilités d'agir en relation au monde et peuvent constituer les « qualités » de la personne : être professeur ; être musicien ; être conducteur ; être comédien. Être écrivain, par exemple, est une qualité constitutive de la personnalité de telle personne. Être francophone fait partie de ma personnalité.

La condition psycho-physique d'avoir de l'inclination à réaliser une action est constitutive d'une personnalité. Alors les actions ainsi que les états constituent notre personnalité qui, de cette façon, devient unique. La personnalité est la possibilité émotionnelle de la personne de s'engager vis-à-vis de certains objets, soit en termes d'attraction ou de répulsion, soit en termes d'action : cette personne aura certaines peurs, elle appréciera certaines choses, elle mettra en œuvre avec plaisir certaines actions et d'autres avec peine. Donc, la possibilité d'être attiré ou repoussé par des objets et d'être incliné, ou non, à mettre en œuvre certaines actions avec ou sans plaisir,

c'est ce qui nous permet de distinguer une personnalité dans sa singularité, c'est à dire, telle qu'elle est.

6.4. Qualités

Certains états (ou bien certaines actions) peuvent se généraliser dans les relations des personnes et dans ce cas ils transcendent les états et les actions :

« L'Ego est directement, nous allons le voir, l'unité transcendante des états et des actions. Cependant il peut exister un intermédiaire entre ceux-ci et celui-là : c'est la qualité. Lorsque nous avons éprouvé plusieurs fois des haines vis-à-vis de différentes personnes ou des rancunes tenaces ou de longues colères, nous unifions ces diverses manifestations en intentionnant une disposition psychique à les produire. Cette disposition psychique (je suis très rancunier, je suis capable de haïr violemment, je suis coléreux) est naturellement plus et autre chose qu'une simple moyenne. C'est un objet transcendant. Elle représente le substrat des états comme les états représentent le substrat des 'Erlebnisse' »⁴⁵⁸.

Les qualités sont facultatives : elles peuvent, ou non, se présenter dans une certaine relation dans laquelle une personne est engagée. Alors qu'on ne peut envisager une personne engagée dans une relation sans états et sans actions, il est possible que les qualités n'interviennent pas dans certaines de ces situations. Il ne peut exister de personnalité sans qualités. La qualité d'être comédienne est constitutive de ma personnalité. Je ne peux pas renier cette qualité pour la seule raison que j'écris ce texte, mais la qualité d'être comédienne n'interfère pas avec l'action dans laquelle je suis engagée. De la même manière, lorsque je fais la vaisselle, il importe peu que j'aie, ou non, la qualité de conducteur d'automobile (qui fait partie de ma personnalité). Au cours d'une action concrète déterminée, on peut rencontrer une personne sans qualité déterminée. « Facultative » ne se rapporte pas à l'existence de la qualité, mais à la fonction d'une qualité déterminée au cours d'une action déterminée dans laquelle une personne s'engage. On peut imaginer une personne impliquée dans une action dans laquelle un grand nombre de ses qualités n'apparaissent pas (elles n'ont aucune fonction dans l'action).

⁴⁵⁸ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, op.cit., p. 53.

6.5. L'Ego comme pôle transcendant

Après avoir expliqué les états, les actions et les qualités comme constituants de l'Ego, Sartre pose une nouvelle question : comment ces éléments sont-ils articulés ? Une erreur possible consisterait à comprendre que c'est l'Ego qui supporte les actions, les états et les qualités. Dans ce cas, affirme-t-il, on maintiendrait l'idée d'un Je antérieur à la conscience. Mais alors nous n'aurions pas résolu le problème. Pour clarifier la relation entre actions, états, qualités et Ego, Sartre fait une comparaison avec la mélodie : « La mélodie ne pourrait exister sans les notes ne se réduisant, cependant, à aucune d'elles »⁴⁵⁹. Elle n'est pas, non plus, un tas de notes :

« Il est inutile, par exemple, si l'on considère une mélodie, de supposer un X qui servirait de support aux différentes notes. L'unité vient ici de l'indissolubilité absolue des éléments qui ne peuvent être conçus comme séparés, sauf par abstraction (...) En effet, l'Ego est l'unification transcendante spontanée de nos états et de nos actions »⁴⁶⁰.

Dire que l'Ego est un pôle transcendant revient à dire qu'après avoir développé ces conditions psycho-physiques de répulsion et d'attraction, la situation d'attraction ou de répulsion gagne de la transcendance. Il n'est pas nécessaire de se répéter à plusieurs reprises toutes les situations antérieures d'apprentissage d'une action ou de constitution d'un état. C'est de façon automatique qu'une personne déteste ou adore écrire, tout comme elle déteste ou adore les tartes, et ainsi de suite. Cela devient spontané chez la personne. Alors, à la simple vision d'une tarte elle peut expérimenter de la répulsion ou de l'attraction. C'est cela la transcendance de l'Ego. De cette façon nous transcendons certains goûts, certaines attractions, certaines définitions. Cette transcendance résulte de l'histoire des relations, elle résulte de la façon dont s'est formée la personnalité, résultant, donc, des expériences d'attraction et de répulsion pendant l'enfance (jusqu'à environ 12 ans).

La symphonie est une métaphore intéressante pour comprendre la transcendance de l'Ego : « ...si nous comparions le psychisme à un orchestre symphonique, la tâche du chef d'orchestre serait la compétence du 'Je', et la responsabilité de la symphonie, les mérites ou non de la création, appartiendrait à la conscience »⁴⁶¹. L'ensemble

⁴⁵⁹ Pedro BERTOLINO, Sartre: Ontologia..., *op.cit.*, p. 22. Traduction de Luciana Cesconetto F. da Silva.

⁴⁶⁰ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, *op.cit.*, p. 57.

⁴⁶¹ Pedro BERTOLINO, Sartre: Ontologia ..., *op.cit.*, p. 24.

d'instruments à cordes, par exemple, serait les actions, l'ensemble d'instruments à percussion serait les états. Ils constitueraient le groupe des exécutants⁴⁶².

6.6. La création continue de l'Ego par la conscience

Nous avons vu dans ce chapitre que la conscience irréfléchie est antérieure à la conscience réflexive. C'est-à-dire que la conscience irréfléchie ne dépend pas de la réflexion pour avoir lieu étant la condition de la réflexion. Nous avons vu aussi que le Je ne surgit qu'à l'occasion de la conscience réflexive. En vérifiant la constitution des États nous avons compris que ce sont les expériences d'attraction et de répulsion qui les rendent possibles, c'est ainsi que lors d'une conscience irréfléchie, l'objet, avec ses propriétés, affecte le sujet en l'attirant ou bien en le repoussant. Nous avons constaté que c'est la totalisation de ces expériences qui constitue l'état d'amour, par exemple : par identité noématique la conscience reprend des consciences passées et les rassemble. On a vu aussi que les actions résultent d'expériences sans Je, c'est-à-dire, de consciences irréfléchies. Ce n'est que lorsqu'une conscience réflexive prend pour objet ces expériences passées (consciences passées) que le Je apparaît. C'est ce qui se passe, par exemple, quand je dis : « je sais nager ».

Puisque la conscience n'est pas possible sans le corps⁴⁶³ nous pouvons comprendre que les deux, en tant qu'unité indissoluble, sont le support ontologique de l'être de l'Ego. Le Corps-Conscience lui est antérieur et le constitue⁴⁶⁴. Comme de nouvelles expériences ont lieu, de nouvelles expériences sont reprises par la conscience. Il y a un processus continu d'unification. En fonction de ce processus et du fait que le Corps-Conscience est le support ontologique de l'être de l'Ego, on peut comprendre que l'Ego n'est pas immuable, n'étant, donc, jamais fini. Nous pouvons toujours être plus,

⁴⁶² Cf. Pedro BERTOLINO, Interview accordé le 14 novembre 2006. Florianópolis, Brésil.

⁴⁶³ Il faut comprendre que jusque là nous étions en train de considérer la conscience d'une manière abstraite. Nous comprenons comme « abstrait » ce qui est pris séparément alors qu'en réalité cela fait partie d'un ensemble. C'est ainsi que, si on ne parle que de la conscience, on la considère comme une entité abstraite, parce que la conscience n'a jamais été trouvée sans le corps. Concrètement il s'agit du « Corps-Conscience ». (Pedro BERTOLINO, Transcription du séminaire : La théorie de la personnalité. *op. cit.*).

⁴⁶⁴ Pedro BERTOLINO et al., *Cadernos de formação: A personalidade, op.cit.*, p. 71.

ou autre chose de plus, que ce que nous sommes⁴⁶⁵. Nous pouvons toujours nous transformer⁴⁶⁶.

7. Le corps peut être saisi abstraitement ou concrètement

Dans le cadre de cette recherche il est important de comprendre que le corps peut être saisi de manière abstraite ou concrète. L'existence de la conscience irréfléchie et de la conscience réflexive nous permet de comprendre ces deux manières d'appréhender le corps : « le corps que nous avons » et « le corps que nous sommes ». Cette question est importante pour que l'on comprenne la relation de l'acteur à « son corps ».

Abstraitement, le corps est un objet dans le monde, c'est-à-dire qu'il est saisi empiriquement par une conscience à un moment donné. Par contre, concrètement, le corps est unifié à la conscience. Ainsi, nous avons deux manières d'éprouver le corps : « le corps que nous avons » (façon abstraite) et « le corps que nous sommes » (façon concrète). Sartre nous explique cela dans le chapitre II de la troisième partie de *L'être et le néant* intitulée « Le corps », mais il est possible de trouver une explication beaucoup plus didactique de ce sujet dans l'ouvrage *O paciente psiquiátrico* [Le patient psychiatrique] de Van Den Berg⁴⁶⁷.

7.1. Le corps peut être objet de conscience

Quand nous parlons du corps comme « le corps que nous avons », nous le saisissons abstraitement. Dans ce cas le corps est un « objet dans le monde », car saisi par une conscience, empiriquement, à un moment donné. Quand nous disons « le corps que nous avons », nous faisons allusion à quelque chose détaché de l'ensemble. Lorsque l'on se considère séparément du corps on positionne ce dernier comme un objet de conscience. Dans ce type de relation avec le corps nous avons l'impression qu'il nous

⁴⁶⁵ Voir annexe III : Processus évolutif de la personnalité humaine (C'est bien « personnalité humaine » pour respecter la possibilité non scientifique de connaître la personnalité divine).

⁴⁶⁶ Cf. Pedro BERTOLINO, Interview accordé le 7 novembre 2006. Florianópolis, Brésil.

⁴⁶⁷ J. H. VAN DEN BERG, *O paciente...*, op.cit., p. 46.

appartient. Par abstraction, nous marquons la distance entre « le sujet » et « le corps », nous avons une intuition de nous comme étant un autre que ce corps. Quand je dis « mon corps » je me sépare de la « totalité synthétique » que je représente avec mon corps. Quand nous nous regardons dans un miroir, par exemple, nous nous voyons « corps », nous sommes en train de saisir abstraitement le corps.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de la recherche cette impression est très présente dans les écrits des directeurs-pédagogues étudiés. Parce qu'ils n'avaient pas de théorie de la personnalité capable d'expliquer suffisamment cette relation avec le corps, ils avaient l'intuition de l'existence d'une dualité - Je et le corps, ce qui les menait à la compréhension de l'existence d'un Je intérieur qui commandait le corps.

7.2. Le corps peut être l'expérimentation immédiate de notre être

La deuxième expression, « le corps que nous sommes », est utilisée quand nous saisissons le corps concrètement, c'est-à-dire, unifié à la conscience. Le « corps que nous sommes » c'est le Moi, expérimentation immédiate qui se fait psychophysiquement, de manière concrète. La relation immédiate avec le corps est spontanée et se fait en quelques secondes. Quand nous expérimentons une émotion nous sommes corps. Quand nous expérimentons un plaisir, nous sommes corps. Quand nous ressentons une douleur, nous sommes corps.

8. Le Projet et le Désir d'être

Chez Sartre la personnalité est la personne, l'homme concret, l'être humain dans son contexte, là où il est. Une personnalité est faite de chair et d'os. Ce n'est pas une chose qui s'additionne à un corps, ou qui est à l'intérieur du corps ou bien en dehors de lui. La personnalité est un être humain, elle est le corps et la conscience qui se mettent en mouvement dans le monde entre les choses et les autres. La personnalité n'a ni intérieur ni extérieur. Elle n'est ni intérieur ni extérieur. Une personnalité est un homme

concret, visible. Mais cette personnalité se polarise et va avoir comme vecteur, comme axe, le projet et le désir d'être⁴⁶⁸, qui est singulier et universel chez l'être humain.

Tout commence à partir du fait que nous sommes un corps-conscience qui existe par rapport aux choses et aux autres. Nous sommes sur un point du temps et de l'espace, à une certaine distance de ces choses. Nous ne pouvons pas ignorer que nous sommes sur un point du temps et de l'espace donc nous ne pouvons pas ignorer que nous sommes en relation avec l'objet. Vous affectez l'objet et l'objet vous affecte. Quand l'expérience de cette relation se situe dans le passé vous ne pouvez pas ignorer que vous étiez le sujet de cette relation. Il vous faut inclure à votre être ce que vous venez d'éprouver de la relation. Alors cela va faire partie de votre savoir-être, c'est-à-dire, de votre être. Au fur et à mesure que cela se passe vous vous savez étant dans un champ de possibilités d'être. Selon votre savoir-être vous éprouverez de l'attraction ou de la répulsion vis-à-vis de certaines choses.

La force de ces choses agissant sur vous c'est la force du futur sur vous. Les choses s'imposent en tant que des possibilités ou non pour notre être. Une personnalité est un être humain tiré par un futur. Le futur est le lieu vers lequel nous allons. Le désir est la force du futur qui agit chez nous comme un aimant.

Le projet et le désir d'être sont le noyau de la personnalité. Le désir est la force vectorielle de la personnalité, c'est la force du futur qui nous tire. L'être humain est tiré par les autres, par les événements, par les objets. Le Désir c'est ce qui nous arrive quand nous sommes en face de choses qui nous attirent. L'idée générale de la culture, cependant, c'est qu'il y a une force occulte qui agit en nous et qui nous fait aimer ceci ou cela.

Nous sommes tirés par nos possibilités d'être. Le désir résulte de la fonction des choses sur nous. Ce qui est médiation pour notre futur, nous attire. Les choses ne nous attirent pas vers elles-mêmes, mais au-delà d'elles. Pour vérifier le désir il suffit de vérifier les choses par lesquelles la personne est attirée. Les choses nous tirent ou nous

⁴⁶⁸ Ces termes sont employés dans le chapitre II de la quatrième partie de *L'être et le néant*.

écartent en fonction de leurs qualités objectives et de nos possibilités. L' être que vous deviendrez grâce à ce mouvement d'aller vers la direction choisie est ce qui vous attire. C'est parce que les choses ne nous sont pas indifférentes, c'est parce qu'elles ont une fonction dans notre être qu'elles le mettent en mouvement. S'il ne manque rien à une personne, elle n'a pas de désir. Personne ne désire ce dont elle dispose en abondance. Le désir est la force du futur agissant sur vous. Le désir est le futur s'imposant et remplissant le manque que vous avez au présent. Le désir est toujours « désir d'être ». Nous sommes attirés par des choses et des personnes qui nous manquent.

On peut détecter le désir et le projet d'être d'une personne par ses mouvements. Notre mouvement concret vers les choses est notre mouvement vers le futur. Nous sommes attirés par plusieurs choses, mais vient un moment où l'on doit choisir parmi les attirances que nous allons accepter et celles que nous allons refuser. Vous désirez quelque chose qui est dans votre champ de possibilités. Quand il y a le désir d'être, la personne devient imbattable, personne, fût-ce elle-même, ne la retient.

9. Savoir-être

Définition et construction du savoir-être

Le « savoir-être »⁴⁶⁹ est au centre même de la personnalité. Il s'identifie au « cogito ». Le savoir-être est de nature psychologique, et donc virtuel. C'est la force qui gouverne la cohésion ou le délitement des relations humaines. Comme nous l'avons vu précédemment, le savoir-être est toujours antérieur à une quelconque réflexion. Alors qu'il est impossible d'observer directement le savoir-être d'une personne, on peut l'appréhender sur le plan anthropologique (dans les événements matériels, objectifs). C'est au niveau de l'anthropologique que nous rencontrons les fonctions noématiques. L'accent particulier d'une personne, ses moindres gestes, sont autant de composantes d'un savoir-être. Notre dynamisme d'être nous trahit. Notre dynamisme d'être est un dynamisme psychophysique. Le dynamisme psychophysique est produit par des

⁴⁶⁹ Pour mieux comprendre cette question, consulter l'annexe II : Processus de formation du « savoir-être ».

forces socio-psychologiques qui, à leur tour, résultent d'un « système socio-psychologique ». La force qui met une personne en colère est une « force socio-psychologique ». Mon « dynamisme psychophysique » n'est autre que le système de forces qui me met en mouvement. Ce système de forces constitue le milieu sociologique dans lequel je me déplace. L'évènement historique va gérer le savoir-être qui va gérer la certitude-d'être, laquelle, à son tour, va gérer un dynamisme-d'être (rapprocher ou éloigner la personne de choses ou de personnes déterminées).

Les expériences d'être se transforment en savoir-être par l'intermédiaire de l'arrangement réflexif. Une expérience peut ne pas se transformer en savoir-être lorsque la personne effectue une élaboration réflexive et ne parvient pas à insérer cette expérience dans son savoir-être.

Pour que nous comprenions ce qu'est le « savoir-être », comment il se constitue, prenons comme exemple didactique les fourmis porteuses⁴⁷⁰. Les fourmis transportent des feuilles jusqu'au nid où ces dernières se transforment en champignon. Ce même champignon constitue la structure du nid. A mesure que les fourmis élaborent la structure de ce nid, elles s'en nourrissent. Si les fourmis récoltent des feuilles jaunes, le nid sera jaune, alors que des feuilles vertes finiront par lui donner une couleur verdâtre

Selon l'analogie faite pour comprendre le « savoir-être » :

- les feuilles portées par les fourmis sont les expériences, nos moindres gestes, sourire, actions, pensées (soit, la conscience irréfléchie). Vous êtes celui qui fait telle chose, qui vit telle expérience. Il n'a pas lieu de nier cela ;
- les fourmis portant les feuilles (expérience), représentent la « conscience réflexive » (qui font l'élaboration réflexive) ;
- la fourmilière, c'est le « savoir-être » (ou le cogito, la certitude d'être) ;
- lorsque nous écrivons « si les feuilles sont jaunes, la fourmilière sera jaune », nous voulons dire, par analogie « si les actions possèdent une 'couleur' déterminée (si les actions sont d'un type déterminé), le cogito (ou le savoir-être) obtiendra une 'coloration' semblable ».

⁴⁷⁰ Voir Annexe VIII: Processus de génération du savoir-être.

- Donc, si les actions sont d'une « couleur » déterminée, le savoir-être aura cette « coloration », de même que les fourmis qui amènent à la fourmilière les feuilles qui sont çà leur disposition.

Dans le chapitre suivant nous reviendrons sur les préoccupations des directeurs-pédagogues exposées dans la première partie de ce travail et sur les problèmes rencontrés au sujet du travail de l'acteur. Nous utiliserons cette théorie pour, autant que possible, éclairer le travail de l'acteur et dépasser les problèmes que nous avons rencontrés.

Chapitre III

Le travail de l'acteur éclairé par la théorie de la personnalité

Patrice Pavis se demande dans son *Analyse des spectacles* si une théorie de l'acteur est possible. À son avis, considérant qu'il est difficile de cerner une personnalité, éclaircir le travail de l'acteur serait un projet ambitieux et téméraire⁴⁷¹. Cependant, nous constatons dans cette recherche que nous disposons d'une théorie de la personnalité, et qu'elle peut aider à éclairer le travail de l'acteur. Le théâtre est un problème physique et objectif qui implique l'imagination ; il n'a pourtant rien à voir avec la métaphysique. C'est à partir de cette base théorique qu'il est possible de faire le premier pas - et le plus important - pour résoudre la question la plus significative de cette étude : la résolution du problème de la dualité intérieur-extérieur présente dans les théories de la formation de l'acteur.

1. Démarquer et observer l'objet

La contribution de Sartre à la résolution du problème en question est la possibilité de comprendre qu'il n'est pas nécessaire de recourir à la dualité intérieur-extérieur, c'est-à-dire, au manichéisme esprit-matière (ou âme-corps/ intérieur-corps), pour cerner un phénomène : qu'il s'agisse, selon ce que Sartre propose, de l'imagination, de la perception, de l'ego ou de l'émotion. Il a créé la possibilité d'une élucidation objective de la personnalité, ce qui signifie affronter la question de l'homme dans le temps et dans l'espace entre les choses et les autres, qu'il soit ou non sur scène. Cela nous permet de comprendre, d'un côté, en quoi consiste le personnage, de l'autre, en quoi consistent l'acteur et son travail. Sartre nous permet de comprendre comment s'objective la personnalité. C'est parce qu'elle s'objective qu'il est possible de produire le personnage. Nous faisons référence à la représentation de personnages parce que c'est dans ces termes que les directeurs-pédagogues étudiés travaillent. Toutefois, nous

⁴⁷¹ Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p. 54.

ne nous refusons pas de comprendre le travail de l'acteur à travers sa gamme infinie de possibilités et de créations éventuellement mises en scène.

À travers son observation de la personnalité il est possible d'éclairer le travail de l'acteur, étant donné qu'il s'agit d'une personnalité qui représente une autre personnalité. Une étude scientifique de l'acteur ne montrera jamais tout ce que Stanislavski, Copeau et Jouvét ont dit, parce que cette étude du travail de l'acteur n'aura pas besoin de prouver que l'acteur, à un certain moment, révèle l'âme, l'intérieur, ou bien qu'un esprit prend sa place.

Le premier pas vers la résolution du problème concernant la dualité intérieur-extérieur dans le travail de l'acteur consiste à observer l'objet et pour cela, il faut d'abord le délimiter : délimiter le théâtre en tant que théâtre, l'acteur en tant qu'acteur. Le théâtre n'est ni une religion ni une thérapie. C'est un art. L'acteur n'est pas un prêtre. L'acteur est un homme qui travaille, qui représente, qui, dans les théories étudiées, met sur scène des personnages pour un public.

Les théories théâtrales étudiées dans la première partie de cette recherche, ont mélangé les disciplines : elles ont amalgamé l'anthropologie ou la théorie de la religion, l'anthropologie ou la théorie métaphysique avec le théâtre. Dans ce cas le théâtre devient un rituel religieux et on confond tout. Si on introduit de façon clandestine le rituel religieux dans le théâtre, si on y introduit le sentiment religieux (ce qui légitime le rituel religieux), on mélange les objets et le théâtre perd sa force. On ne sait plus comment expliquer en quoi consiste le travail de l'acteur. On tombe dans ce qu'on appelle le « recours à l'infini ». Il n'y a plus de critères d'évaluation du travail de l'acteur. La résolution du problème passe alors par une nouvelle délimitation de l'objet : une pièce de théâtre n'est pas une cérémonie religieuse, indépendamment de la religion évoquée. Une pièce de théâtre est une œuvre d'art.

Une personnalité est un homme objectivé dans un certain contexte, c'est-à-dire, matériellement, temporellement, en un temps et un lieu de l'espace entre les autres et les choses dans son processus de relations. Pour traiter du travail de l'acteur il faut une théorie de la personnalité. L'acteur, tout comme la personnalité que l'acteur doit

objectiver sur la scène, ne dépend pas des doctrines ou des croyances métaphysiques de l'esprit et de la matière. Il ne s'agit pas ici de savoir si l'homme a une âme ou pas. Ce qui importe c'est ce qui est objectivement visible, mis en mouvement sur scène.

Nous chercherons maintenant à résoudre les problèmes plus importants présentés dans la première partie de cette étude : la question du don, celle de la relation acteur-personnage et sa relation avec le corps. En se basant sur la connaissance acquise il est toujours possible d'affirmer que l'imagination et l'émotion ne seront pas comprises comme le jaillissement d'une intériorité. Une étude sur ces questions spécifiques sera menée ultérieurement dans cette troisième partie.

2. Le désir d'être acteur

Une des premières questions que la théorie de la personnalité de Sartre nous permet d'expliquer est celle qui concerne le devenir acteur, ce qui dans les théories étudiées impliquait toujours la question du don. Nous reprenons ici ce qui a déjà été éclairci lorsque cette question a été discutée dans le chapitre I de la première partie de la recherche : une pensée qui explique qu'il y a une détermination a priori, une disposition a priori pour être celui que nous sommes, implique la croyance au dualisme acte-puissance. Selon cette idée l'être en puissance serait celui qui est caché dans un être en acte. Tout être en acte provient d'un être en puissance qui, à son tour, était occulté dans un être en acte. Mais si nous reculons de cette façon, on devrait trouver à la fin un être en acte qui ne résulterait d'aucune puissance. Cette pensée est basée sur une croyance profane : il faut croire qu'au tout début il existe un être en acte qui n'est le résultat d'aucune puissance. Ryngaert confirme la persistance de cette conception à propos du don :

« L'enseignement de l'art de l'acteur se heurte en Occident à la question du 'don' qui revient dans les discours des formateurs. Même si l'on apprend à être acteur dans les écoles, rien ne remplacerait les qualités initiales comme la présence, la flamme, le 'je ne sais quoi' faisant la différence avant toute intervention pédagogique »⁴⁷².

⁴⁷² Cf. Jean-Pierre RYNGAERT, in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique...*, op.cit., p. 20.

Si l'on procède néanmoins à une vérification de ce qui est constitutif du phénomène, nous constaterons l'existence, en fait, de la « possibilité d'être ». Chacun a ses possibilités d'être dans le champ de possibilités dans lequel il se trouve, le changement du champ de possibilités modifiant ainsi le résultat.

Pour rester fidèle à la théorie de Sartre il ne serait pas possible de comprendre qu'il y ait une personnalité a priori ou bien une puissance qui déterminerait ce qu'une personne va être. Nous avons vu que ce n'est pas possible d'avoir un Je a priori, ce qui exclut l'existence d'une détermination a priori de ce que nous allons faire et être. Les actions elles mêmes sont constitutives de notre personnalité. C'est à travers l'action concrète dans le monde que nous devenons qui nous sommes.

Au-delà de la compréhension des actions comme constitutives de l'Ego, nous allons reprendre la compréhension de la notion de désir et de projet d'être. S'il n'y a pas de Je antérieur (ce qui signifie, également « Je intérieur »), on exclut la possibilité du don, c'est-à-dire, la personnalité a priori, ou une puissance qui deviendrait un acte. Cette force vers une profession, vers une action, Sartre l'a appelée désir et projet d'être. Pour comprendre le désir, il suffit de regarder l'histoire concrète d'une personne, ses médiations et son environnement : chacun d'entre nous est né dans une certaine famille, dans un certain pays, à un certain moment, dans des conditions matérielles précises.

Un enfant né dans un bidonville aura probablement la force nécessaire pour devenir un joueur de football, ou bien un dealer. Cela dépend de ses médiations. Ce n'est que dans des conditions exceptionnelles qu'il désirera devenir acteur ou musicien⁴⁷³. Le désir d'être acteur se constitue « historiquement ». C'est un résultat et non un principe. Le désir d'être c'est ce qui nous déplace vers le futur. Nous sommes ce que nous faisons et non le contraire comme l'affirmait Copeau.

Cherchant à comprendre la naissance de ce qu'il appelle sa vocation, Dullin utilise ce terme à plusieurs reprises pour définir exactement ce que Sartre appelle le désir d'être. Dans ce cas précis, le terme n'a aucune relation avec l'idée de don.

⁴⁷³ A ce propos, il est très intéressant et opportun de voir le film *Cidade de Deus* dirigé par Fernando Meirelles en 2002 (Brésil).

Dullin nomme « vocation » l'attraction qu'il éprouve pour le théâtre. En essayant de comprendre son attraction par le métier d'acteur il recherche l'histoire de son enfance, sa matérialité et ses médiations. Dans ce sens, sa rationalisation est dans la même optique que la théorie de Sartre. Mais quand il affirme que, malgré tout ce qu'il a vécu, il existait un don a priori, il tombe dans la dualité acte-puissance. En relisant Dullin nous constatons qu'en fait il ne comprend pas comment il a pu être attiré par cet art :

« Ceux qui tout jeunes ont été conduits au spectacle par des parents, amateurs de théâtre, ont pu être victimes de la sorcellerie de la scène, de l'attirance du monde mystérieux des acteurs et des personnages ; mais moi qui suis né dans la montagne, loin de toutes ces tentations, qui suis allé pour la première fois au théâtre à dix-sept ans, en dehors de quelques séances du guignol du quai Saint-Antoine à Lyon et d'une représentation de 'Jeanne d'Arc' à l'occasion de la distribution des prix, au couvent, où mes sœurs étaient en pension. Comment suis-je venu au théâtre ? »⁴⁷⁴.

Mais Dullin continue sa recherche et se souvient de son premier contact avec le théâtre et son atmosphère. « C'est dans cette toute première enfance qu'on me mène à cette représentation de 'Jeanne d'Arc' ! Ma sœur Pauline joue le rôle de Jeanne »⁴⁷⁵. Nous voyons ici ses médiations : la famille, la sœur, enfin, son noyau sociologique. Le théâtre prend une place importante dans la vie de sa famille. Ensuite il raconte : « ...Mon oncle Joseph juge le moment opportun pour me donner le goût des belles-lettres... »⁴⁷⁶. On voit que Dullin a un oncle qui lui transmet aussi le goût pour les lettres. L'oncle apprécie l'art et désire le faire connaître à son neveu. Dullin explique par la suite la constitution de son désir d'être acteur : « On ne parlait jamais de théâtre à la maison, cependant une fois mon père avait rapporté de la ville un magazine consacré à Sarah Bernhardt et à un grand chanteur dont j'ai oublié le nom. (...) je me mets à courir en criant : je veux être 'chanteur d'Opéra !' »⁴⁷⁷. On peut remarquer ici la médiation de son père qui apporte à la maison une revue portant sur des acteurs et des chanteurs. On ne peut pas ignorer que la revue, le théâtre et les lettres ont été présentés à Dullin par des personnes de sa famille : son père, sa sœur, son oncle. C'est donc sa famille qui a joué le rôle de médiateur entre lui et l'art en général et le théâtre en particulier. Aller vers le théâtre, dans son cas, renforce ses liens en tant que frère, fils, neveu. Dullin s'est forgé

⁴⁷⁴ Charles DULLIN, *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris : Odette Lieutier, 1946. p. 11.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

des liens dans son milieu sociologique à travers l'art (parmi d'autres choses, sûrement) et a continué en dehors de sa famille, à travers le théâtre :

« Je vais enfin au théâtre!...Un camarade d'étude épris de théâtre m'entraîne à la *Juive*, avec Escalaïs...Il ne faut rien moins que cette horreur pour mettre le feu aux poudres...peu de jours après je vais aux Célestins voir les 'Pirates de la Savane', puis chez le père Coquillat où l'on refait 'le Théâtre libre'. Je prends un plaisir extrême à voir jouer sur les théâtres en plein air de la Croix-Rousse : *Hamlet*, les *Filles de Marbre*, *Faust* ! Tout cela au canevas, avec plus ou moins d'accent lyonnais. Il y a un désaccord certain entre le travail de ces pauvres diables et mes lectures qui à ce moment vont jusqu'à Ibsen et Claudel, mais il y a dans ce théâtre vivant, si mauvais qu'il soit, quelque chose qui m'attire, quelque chose que je ne retrouve pas dans la lecture...attrait particulier d'un art qui existe bien en soi, qui n'est ni ceci, ni cela, mais *Théâtre*, spécifiquement *Théâtre* »⁴⁷⁸.

Il conclut avec une excellente observation de la réalité : « Ma vocation théâtrale est faite de toutes ces imaginations qui ont peuplé mon enfance ; elle s'est construite en dehors de moi, je la dois aux poètes, à mon vieil oncle, à Philippe, aux chemineaux, à la nature des paysages, à mille et mille choses étrangères au théâtre...»⁴⁷⁹.

Avec cet exemple il est possible de vérifier la constitution du désir d'être acteur chez Dullin. Il ne s'agit que d'une singularité, et même vue de façon superficielle, mais c'est suffisant pour nous faire comprendre comment la constitution du désir d'être se donne historiquement, médiatisée par les choses et les autres. La force du désir d'être c'est ce qui tire une personne vers une direction déterminée, et l'intensité de cette force est, elle aussi, constituée historiquement : chaque fois que lui, Dullin, va vers l'art, vers le théâtre, il s'expérimente en tant qu'acteur, fils, frère. De cette façon, avec une expérimentation positive, il a une « anticipation psycho-physique d'être ». C'est l'expérimentation qu'il a eue, par exemple, quand, devant la revue apportée par son père, il s'écrie : « je veux être chanteur d'opéra ! ». Parce qu'il y a une « anticipation psycho-physique d'être » positive, la force du désir d'être s'accroît : plus il va dans cette direction, plus il va désirer et plus il désire, plus il va dans cette direction. La force du théâtre ne fait qu'augmenter en lui. C'est de cette manière qu'une personne peut ressentir une force extraordinaire pour réaliser une certaine action comme, par exemple, piloter un avion, écrire des romans ou représenter un personnage. Il n'y a pas la moindre nécessité d'expliquer cette force à partir d'une prédisposition a priori.

⁴⁷⁸ Charles DULLIN, *Souvenirs et notes...*, op.cit., pp. 22-23.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

3. La relation acteur-personnage

Stanislavski, et de même Copeau et Juvet ont longuement commenté le travail des acteurs. En décrivant leurs projets de formation d'acteurs ou de travail sur le personnage, dans la première partie de cette recherche, nous nous sommes penchés sur la dualité intérieur-extérieur présente dans leurs propos. Ce qu'on a pu vérifier, grosso modo, c'est que l'acteur doit faire un travail corporel et vocal pour avoir un corps plus souple, vigoureux, pour rendre le mouvement plastique, relationné au rythme, neutraliser ses tics, ses manières, ses gestes, sa posture, son tonus musculaire, élaborer d'autres gestes, voix, pour interpréter un personnage. Pour éviter le cabotinage, leur besoin de faire en sorte que l'acteur ait une relation avec le personnage qui ne soit pas superficielle les a menés à introduire dans leur théorie l'appui sur une intériorité : la quête du « moi » profond, de l'âme, de l'esprit, de l'inconscient, et ainsi de suite. Cette intériorité devrait se manifester sur le corps de l'acteur : de là le besoin de le travailler techniquement pour que cette manifestation soit possible.

Pour dépasser le recours à cette intériorisation du travail de l'acteur il faudra, tout d'abord, comprendre que le travail de l'acteur, ainsi que n'importe quel autre travail, implique un degré d'absorption. Comme son action l'absorbe, le *Je* ne s'objective pas pour la conscience. *Devenir* le personnage signifie l'objectiver et donc, ne pas objectiver son Ego, ni pour soi même ni pour le spectateur. Le spectateur qui s'absorbe dans la pièce, c'est-à-dire, qui ne se positionne pas d'une manière critique devant celle-là mais qui garde sa spontanéité, ce spectateur ne discerne pas la personnalité propre de l'acteur. Ce n'est qu'à partir d'une position critique que nous pouvons voir l'acteur qui représente le personnage et qu'est rendue possible, par conséquent, l'analyse de son travail.

Absorbé dans le travail, absorbé par le personnage, c'est-à-dire, dans un état de spontanéité, l'acteur est « conscience irréfléchie ». Cette conscience n'est pas positionnelle de soi et n'est pas positionnelle du Je. Elle est positionnelle de l'objet. Ayant compris clairement cela, l'acteur évitera de s'égarer dans la relation avec le personnage ou avec sa création. La notion de spontanéité est importante parce qu'elle permet de comprendre la possibilité pour l'acteur d'objectiver le personnage sur scène tout en évitant de faire apparaître sa propre personnalité. L'acteur est ainsi absorbé par

le personnage. Il n'y a rien de mystique ou d'obscur ou d'inexplicable dans cette relation.

Nous traiterons de la question de l'imagination dans le prochain chapitre. Ce que la connaissance superficielle de cette problématique nous permet de dire en ce moment c'est que l'imagination est un mode de conscience. C'est la « conscience préreflexive imaginante » qui rendra possible le « sujet imaginant ». Il n'est pas nécessaire de recourir au surnaturel pour éclaircir l'imagination. On peut dire aussi que l'acte d'imaginer implique le corps : il n'est pas possible d'imaginer un personnage ou une personne triste, par exemple, sans que cette tristesse n'apparaisse sur son propre visage. Scientifiquement parlant, l'imaginaire ne jaillit pas d'un intérieur, il ne vient pas d'un monde surnaturel ni de l'inconscient.

Après avoir vu qu'une personne peut faire du théâtre parce qu'elle désire être acteur en fonction de l'histoire de ses relations avec cet art et non parce que c'est un acteur en puissance, nous allons maintenant expliquer ce qui se passe quand, en travaillant pour mettre un personnage sur scène, l'acteur dit qu'il est « possédé par le personnage ». Il y a tout d'abord une expérimentation psycho-physique, après quoi vient la réflexion sur ce qui s'est passé. Cette explication, comme nous l'avons vu dans la première partie de la recherche, implique traditionnellement la dualité intérieur-extérieur.

En abordant la relation avec le personnage Jovet dit qu'il se sent possédé par un « envoûtement incompréhensible ». Il dit que quelque chose s'introduit en lui et qu'il perd son identité. C'est ainsi qu'il se sert du raisonnement dont il dispose pour expliquer ce qui se passe en lui. Mais si nous nous approprions la théorie de Sartre, nous pouvons comprendre que lorsque l'acteur représente un personnage il a besoin d'abandonner sa propre dynamique psycho-physique pour assumer la dynamique psycho-physique du personnage. C'est le manque de compréhension du passage entre réel et irréel qui trouble Jovet. Ce qui pour lui est incompréhensible c'est sa possibilité (possibilité humaine) d'« être Jovet » et de devenir, grâce aux changements de son propre corps qui construit des signes, un *analogon* pour objectiver sur scène un personnage : un « non-être ». C'est le manque de théorie pour comprendre que le travail de l'acteur

consiste à s'irréaliser dans un personnage qui trouble Jovet, qui fait en sorte qu'il se sent « possédé par un envoûtement incompréhensible ».

Dans son processus pédagogique, Copeau a trouvé une stratégie pour que l'acteur apprenne à abandonner sa propre dynamique psycho-physique. L'acteur travaille avec le masque neutre : il neutralise ainsi ses tics, ses manières, sa posture corporelle, ses gestes. Cet abandon ne veut pas dire « perte de son identité » ou « perte de la personnalité » comme supposent (ou craignent) Stanislavski, Jovet et Copeau. L'acteur ne va pas perdre sa personnalité, elle ne s'en va nulle part parce que cela ne fait pas partie des conditions de possibilité d'une personnalité, qui n'est pas un Je intérieur qui puisse abandonner le corps. La personnalité est la personne, en chair et en os, dans sa relation avec les choses et les autres. Le Je ne peut pas être perdu non plus, vu qu'il est la face active de la personnalité. Il est une coupure d'un tout qui est le Moi psycho-physique. Tout simplement, l'acteur ne va pas objectiver sa personnalité. La personnalité de l'acteur se trouvera, disons, entre parenthèses, quand il interprète le personnage.

L'acteur éprouve la sensation d'être « possédé par le personnage » en fonction de son absorption dans ce dernier, c'est-à-dire, en fonction d'être irréllement un autre, de se faire le soutien du non-être :

« ...le comédien se sacrifie pour qu'une *apparence* existe et qu'il se fait, par option, le soutien du non-être. (...) Cependant, même 'réaliste', son choix, beaucoup plus nettement que ceux de l'écrivain ou de l'artiste, implique une certaine préférence pour l'irréalisation totale. Le matériau du sculpteur est dehors, dans le monde ; c'est ce bloc de marbre que son ciseau irrealise ; celui du romancier, c'est le langage, ces signes qu'il trace sur la feuille : l'un et l'autre peuvent prétendre qu'ils travaillent sans cesser d'être eux mêmes. L'acteur ne le peut pas : son matériau, c'est sa personne, son but : être irréllement un autre »⁴⁸⁰.

Cette absorption dans le personnage ne peut avoir lieu que si cette possibilité d'action fait partie d'une personnalité, c'est-à-dire, si l'action de représenter devant des spectateurs constitue une personnalité :

« (...) Donc il ne peut être donné à tous de faire carrière sur les planches : la condition fondamentale n'est pas le talent ou les dispositions mais une certaine relation *constituée*

⁴⁸⁰ Jean- Paul SARTRE, *Un théâtre de...*, op.cit., pp. 218-219.

entre le réel et l'irréalité, sans laquelle le comédien ne s'aviserait même pas de subordonner l'être au non-être »⁴⁸¹.

La compréhension des actions comme constitutives de l'Ego nous permet de comprendre que nous devenons acteurs à travers d'innombrables expériences d'attraction, par exemple, dans la relation avec le texte, avec la voix, avec l'élaboration des gestes, dans la relation avec l'espace scénique, les spectateurs et aussi d'attraction par la possibilité de « se faire le soutien du non-être ». En unifiant ces expériences nous nous constituons une personne qui sait représenter de cette manière-ci ou de cette autre manière-là, qui est capable d'exploiter d'autres formes de représenter ou non. Il y a un moment où nous nous savons être comédien/comédienne. La personne se sait capable de construire un personnage, de neutraliser sa propre dynamique psycho-physique et d'en objectiver une autre.

C'est quand l'acteur a un personnage construit (ou bien une partition d'actions, une partition vocale, enfin, une création), c'est quand il maîtrise techniquement la dynamique psycho-physique qu'il a créée, qu'il va réunir les conditions d'entrer dans la spontanéité – qu'il pourra être conscience spontanée de l'objet, c'est-à-dire, qu'il sera capable d'abandonner la conscience critique. Soit, c'est quand l'acteur détient, au-delà de la sûreté d'être acteur, la sûreté de savoir objectiver cette autre dynamique psycho-physique, qu'il arrive à abandonner sa propre dynamique psycho-physique et peut entrer dans la spontanéité, en se laissant absorber par le personnage, ou par sa création, par son œuvre, si l'on veut. Il y a dans ce cas une conscience réflexive et il peut y avoir des instants de conscience préréflexive. Ce sont des consciences du premier degré : irréfléchie, non positionnelle de soi-même et non positionnelle du Je.

Se laisser absorber par le personnage c'est se laisser absorber par le travail jusqu'au point où on devient le travail, dans le sens de ne plus avoir de distance entre moi et mon travail. Il en va de même pour tous ceux qui s'absorbent dans une action, comme pour l'exemple du cordonnier : s'il fait la chaussure en ayant pour objet de conscience lui même, c'est-à-dire, en ayant une conscience de deuxième degré, il n'entrera jamais dans la spontanéité et ne sera jamais absorbé par ce qu'il fait. Il y aura

⁴⁸¹ Jean- Paul SARTRE, *Un théâtre de...*, *op.cit.*, p. 219.

toujours une distance entre lui et ce qu'il est en train de faire. Quand le cordonnier se laisse absorber par la chaussure qu'il fait, il s'agit de conscience du premier degré (non positionnelle de soi, non positionnelle du Je, c'est-à-dire, spontanée). Dans la conscience préréflexive le Je n'est pas positionné, il n'apparaît pas comme Je face à lui-même. Il se passe la même chose lorsque l'acteur travaille de manière engagée (absorbée - ou identifiée, si l'on veut) sur le personnage.

Il n'y a pas de Je qui sort du corps pour faire place au personnage. On procède à une objectivation du personnage en abandonnant sa propre dynamique psycho-physique et en objectivant la dynamique psycho-physique du personnage. Dans ce processus, l'objet de conscience de l'acteur est les personnages qui sont sur scène, les spectateurs, les objets de scène, le personnage dans lequel il est en train de s'irréaliser.

Si le comédien ne comprend pas ce qui se passe quand il travaille, il peut vraiment s'égarer ou prendre peur, comme nous l'avons vu dans la première partie de la recherche. S'il comprend que c'est son âme qui est en jeu quand il joue, et qu'il est en train de jouer avec quelque chose qu'il devrait respecter sur un mode religieux, sa relation avec son travail devient encore plus difficile. Reprenons ici une citation de Copeau où cette question est très évidente. Il dit que l'acteur fait quelque chose de défendu :

« C'est que le comédien fait une chose défendue : il joue son humanité et se joue d'elle. Ses sens et sa raison, son corps et son âme immortelle ne lui ont pas été donnés pour qu'il en dispose ainsi que d'un instrument, les forçant et tournant en tous sens. Si l'acteur est un artiste, il est de tous les artistes celui qui sacrifie le plus de sa personne au ministère qu'il exerce. Il ne peut rien donner qu'il ne se donne soi-même, non en effigie, mais corps et âme, et sans intermédiaire »⁴⁸².

L'âme ne peut pas être un objet d'étude scientifique. Lorsqu'un cardiologue examine le cœur de son patient, il est hors de question de savoir si le médecin ou même le patient croient ou non à l'âme. Indépendamment des croyances du médecin, le cœur, se trouve habituellement à gauche de la poitrine, il a des caractéristiques particulières et fonctionne régulièrement de telle façon. S'il échappe à cette régularité, il a un problème qui sera vérifié et évalué par le médecin. De la même façon, si on veut expliquer avec

⁴⁸² Jacques COPEAU, *Registres I, op.cit.*, p. 206.

un outil scientifique le travail de l'acteur, il ne faut pas s'occuper de la question de l'âme. En comprenant que l'acteur, comme toute personnalité est « être et néant », c'est-à-dire, corps-conscience en relation avec les autres et les choses, on peut expliquer que l'acteur s'irréalise dans le personnage. Quand il s'absorbe dans un personnage sur scène, il n'objective pas sa propre personnalité – et sa personnalité, scientifiquement, n'est pas une âme, n'est pas corps et âme ou corps et esprit. La personnalité est une personne en chair et en os qui sait faire certaines choses (actions), aime certaines choses, n'aime pas telles autres (états). Un acteur est quelqu'un qui met sa personnalité entre parenthèses et objective un personnage sur la scène, utilisant de certains gestes, petits mouvements, postures, changements d'intonation. Il ne fait pas quelque chose de défendu. Il ne joue pas de son âme. Il travaille.

Dans le premier chapitre de la première partie de cette recherche, nous avons fait remarquer les difficultés éprouvées par Stanislavski ce qui l'a poussé à essayer d'expliquer le travail de l'acteur. Maintenant nous pouvons comprendre que Stanislavski se débattait avec ce qui, dans son travail, était une difficulté à s'absorber dans son personnage : il arrivait à reproduire des gestes, des manières, des postures, l'intonation d'un personnage (qu'il avait vu sur scène interprété par un autre acteur ou qu'il avait joué lui-même), mais il n'arrivait pas à cesser d'avoir pour objet de conscience « moi qui suis en train de faire ces gestes de tel personnage ». Il n'arrivait pas à « ne pas avoir soi même comme objet de conscience » pour s'absorber dans le personnage et travailler de façon spontanée. Il ne réussissait pas à abandonner la position critique sur soi même, c'est-à-dire, dépasser la conscience réflexive positionnelle de soi.

Stanislavski voulut que l'acteur évite d'utiliser des clichés. Dans ce but, il proposa aux acteurs une « interprétation intérieure », une recherche de leurs propres émotions pour qu'ils se fondent dans le personnage, une recherche de la créativité que dépendait d'une libération de l'inconscient, du « moi » profond. Afin de comprendre ce qui arrivait à l'acteur sur scène, par exemple Salvini, qui littéralement se métamorphosait sur scène, Stanislavski fit usage des théories qui étaient disponibles à son époque. La religion Orthodoxe l'a induit à comprendre que l'on devait travailler avec son corps afin que l'âme puisse se manifester sur le plateau, le yoga l'a amené à

croire que l'acteur devait travailler pour émettre des radiations invisibles et la psychanalyse a entraîné sa compréhension qu'il lui serait possible de stimuler l'inconscient pour que ce dernier s'expose sur scène. Imprégné de cette culture mystique, Stanislavski ne parvint pas à clarifier scientifiquement le travail de l'acteur et finit par le rendre non-sujet de ses actions. En perdant l'acteur comme sujet de son travail, Stanislavski perdit l'acteur en tant que professionnel et, par conséquent, il a perdu aussi le théâtre en tant que réalisation humaine et mondaine.

3.1. La créativité et la spontanéité dans le travail de l'acteur

Dans le premier chapitre de la première partie nous avons noté que la créativité, dans les propos de Stanislavski, était comprise comme étant « intérieure », c'est-à-dire, du domaine de l'inconscient.

La créativité est intimement liée à la question de l'imaginaire, à la richesse de l'imaginaire. Stanislavski souligne que l'acteur doit impérativement lire, voyager, observer la réalité humaine, cela dans le but d'enrichir son imaginaire. Jusqu'à ce point, et comme nous l'avons déjà vu, ses conceptions sont tout à fait en accord avec une intelligibilité objective. Toutefois, il perd l'objectivité lorsqu'il précise que ce bagage, cet imaginaire enrichi reste, chez l'acteur, « emmagasiné dans son inconscient ».

Dans le chapitre suivant nous aborderons la théorie de l'imaginaire d'une manière plus approfondie, mais ce que nous avons vu de cette théorie nous permet déjà d'y voir un peu plus clair. Nous avons déjà expliqué que « les objets nous affectent » : dès l'instant où je vis un groupe de personnes dansant en Hongrie je ne pus être, dorénavant, que cette personne qui avait vu ce groupe de danseurs en Hongrie. L'expérience que j'avais vécue fut très agréable. J'avais vécu une « expérience d'attraction » dans ma relation avec la danse hongroise, avec la musique hongroise, avec les hongrois. Cette saveur ressentie lorsque j'ai eu pour objet de conscience ce groupe de danseurs, fait maintenant partie de mon « savoir-être ». Plus de quinze années se sont écoulées sans que je retourne en Hongrie. Mais si j'entends de la musique hongroise, cette expérience passée devient un objet de conscience, si je fais un effort, je

me souviens de ces pas de danse. Je me souviens du professeur de danse, des musiciens, des instruments de musique, de la bière que nous avons bue, de l'allégresse de ce moment.

Donc, si en tant qu'actrice j'entends des musiques de cultures différentes, si j'apprends à jouer d'un instrument de musique, si je lis tels livres, je serai celle, exactement celle qui a entendu ces musiques, qui a joué de cet instrument de musique, qui a lu précisément ces livres. Ces savoirs font partie de mon être et font partie de mon imaginaire. Je pourrai donc me souvenir de ces objets, de ces expériences de relation, je pourrai être conscience-en-image-de-cette histoire, du personnage de cette pièce, au moment où je le désire, c'est-à-dire volontairement, ou même d'une manière spontanée. Ma créativité dépendra de la richesse de mon imaginaire et de ma capacité à travailler spontanément, c'est-à-dire sans positionnement critique.

Après avoir lu de nombreuses fois une pièce de théâtre (ou n'importe quel texte littéraire que nous irons travailler sur scène), après l'avoir analysée, après avoir étudié les éléments impliqués dans cette pièce, après avoir entendu les musiques en rapport avec cette pièce, vu des photographies, des films, des œuvres d'art plastique que je désire mettre en relation avec le texte, après avoir exploré les gestes, mouvements, postures, j'aurai enrichi mon imaginaire (mon champ de possibilités), je disposerai d'expériences passées et des images que je pourrai, plus qu'auparavant, prendre comme objets de conscience ou viser en tant qu'objets en image. C'est parce que j'ai lu tels livres, entendu telles musiques, vu telles photographies, appris telles pratiques corporelles, que je pourrai créer, d'une manière improvisée, un langage singulier pour montrer et pour m'absorber dans tel personnage, par exemple. C'est en fonction de ces savoirs que je pourrai « entrer en spontanéité » en m'appropriant ces expériences passées et ces images (et l'image est toujours créée, c'est toujours une création), qui, font maintenant partie de mon savoir-être. Grâce à mon savoir-être enrichi, je pourrai être créative avec spontanéité. C'est parce que je suis plongée dans mon travail⁴⁸³, parce que j'ai la possibilité de saisir plusieurs expériences passées, plusieurs objets en image, parce que je détiens plusieurs savoirs différents, que je peux, de manière spontanée,

⁴⁸³ On fait référence ici du travail de création de l'acteur, avant d'être sur scène avec un public.

chanter, danser, transformant cette table en scène, ce chant en prière, cette danse en cavalcade, absorbée par le personnage de la pièce *América*⁴⁸⁴. Je suis absorbée par le personnage. Je suis actrice et je travaille. Je suis sujet de mes actions, c'est-à-dire, responsable de ce que je fais là sur scène. J'ai choisi d'être actrice, de monter cette pièce, de jouer ce personnage. C'est en ma qualité de sujet de mon travail que je suis créative, c'est-à-dire que j'arrive spontanément à jouer avec toutes les possibilités qui constituent mon savoir-être. A l'inverse, si je me fais véhicule, médium de forces occultes, si je décide que la créativité réside dans la libération de mon « Moi » profond, je cesse d'être une personne qui travaille son art pour essayer de devenir une prêtresse qui observe un rituel mystique.

Ainsi, puisque la conscience réflexive au premier degré et le savoir-être sont si importants pour comprendre la spontanéité et la créativité, le désir-d'être nous aide également à comprendre comment un acteur peut être créatif.

C'est en face de l'attente de l'autre que je décide d'être celle-ci ou celle-là. C'est devant l'attente du metteur en scène avec lequel je travaille que je choisirai de répondre, ou non, à ses attentes. C'est devant le public exigeant qui attend de voir sur scène un travail créatif, intelligent, que je déciderai d'être cette actrice créative, spontanée, techniquement préparée. Dans la rencontre « moi-autre » une atmosphère s'établit, l'autre attend quelque chose de moi, j'attends quelque chose de l'autre. Nous déciderons, ou non, de satisfaire nos attentes réciproques.

3.2. A propos des difficultés de Jovet

Dans le troisième chapitre de la première partie, en abordant la théorie théâtrale de Jovet, nous avons remarqué certaines difficultés éprouvées par celui-ci en ce qui concerne la relation avec le personnage. Nous transcrivons ici une citation de l'auteur pour ensuite éclaircir la question :

⁴⁸⁴ La pièce *América* fut montée par « SOS & Nus Núcleo Cênico » en 1994 à Florianópolis, au Brésil. Le texte a été écrit à partir d'improvisations sur les situations vécues par les immigrants italiens au Brésil à la fin du XIX^{ème} siècle.

« ...je me suis assis à mon bureau pour noter quelques impressions, quelques sensations particulières éprouvées durant le jeu. C'est une manie qui ne me quitte plus depuis quelques années, et qui m'obsède. Mais je m'y livre pour me soulager et me calmer. Il me semble, quand je l'ai fait, m'être libéré de cet envoûtement incompréhensible, de cette possession de soi. J'ai l'impression d'être libéré de ce qui s'est introduit en moi et d'avoir retrouvé, en tâchant de l'expliquer, mon identité »⁴⁸⁵.

À propos de cette citation, nous avons dit antérieurement que cette observation de Jovet nous fait voir qu'il avait vraiment l'intuition de la possession sur scène. L'étude de la théorie de la personnalité nous permet de comprendre différemment ce qui se passait chez Jovet. Rien n'aurait pu s'introduire en lui parce que rien ne peut s'introduire dans une personnalité. Ce qui s'est passé avec lui c'est une irréalisation de sa propre personnalité pour s'absorber dans le personnage. Il ne s'agissait pas de conscience positionnelle de soi. Il travaillait spontanément. Il était pris par l'imaginaire. Si le mot ne se prêtait pas à des ambiguïtés, on pourrait dire qu'il était « possédé » par l'imaginaire. Nous préférons ne pas utiliser ce verbe. Il faut remarquer qu'il n'était pas « prisonnier de l'imaginaire », situation propre à la folie. Pour s'absorber dans le personnage, Jovet a dû « mettre sa propre personnalité entre parenthèses ». Disons qu'après le travail, après avoir « joué », il a été abondamment applaudi. Il reprend alors, à ce moment, pour objet de conscience, le théâtre, le plateau, le public, le travail qu'il vient juste de faire. Au moment même où on l'applaudit il peut se dire « tiens, j'ai bien joué ». A ce moment il reprend une conscience passée où il était absorbé par le travail et n'était pas objet de conscience pour lui même. Quand il reprend cette conscience passée, le « Je » devient objet de conscience pour lui même. Il s'approprie cette expérience passée et l'unifie avec son savoir-être. Il est celui qui vient de jouer une fois de plus. Il a mieux joué cette fois-ci. C'est la conscience réflexive critique (positionnelle de soi) qui prend l'expérience passée comme objet. L'expérience passée – « la pièce que je viens de jouer » - s'unifie, par identité noématique, à d'autres expériences passées – « les pièces que j'ai jouées tout au long de ma vie ». Cette expérience qu'il vient d'avoir, l'action de jouer, s'ajoute à son savoir-être et rend ce Jovet plus riche qu'hier. Il « se » prend pour objet de conscience et se reconnaît en tant que Jovet. C'est ce qu'il fait quand il explique qu'il « retrouve son identité » quand il tâche de chercher une explication pour ce qui s'est passé.

⁴⁸⁵ Louis JOUVET, *Le comédien...*, *op.cit.*, p. 18.

Le problème posé par l'utilisation d'un outil métaphysique pour expliquer le travail de l'acteur réside dans son caractère obscur et mystérieux. N'arrivant pas à éclaircir le travail de l'acteur, Juvet atteste que ce métier résiste à toute explication. S'il ne peut pas l'expliquer, il ne peut non plus l'enseigner avec confiance. Il ne peut même pas l'exécuter avec tranquillité : il a peur de ce qui lui arrive quand il joue : « Ce soir, j'ai noté dans mes observations cliniques, que l'attention du public au III^e acte a été croissante d'une façon beaucoup plus rapide et beaucoup plus intense, au point que je me suis senti ému jusqu'à en être gêné – une perte d'identité qui m'a fait peur »⁴⁸⁶.

Cette peur de perdre son identité pendant le jeu est obligatoirement fonction de la peur de ne plus retrouver du tout cette identité. C'est la peur de devenir fou en fin de compte. En vérité, la différence entre le fou et l'acteur est très subtile. L'acteur est celui qui sait se laisser posséder tout entier par l'imaginaire et sait l'abandonner quand il le veut. Le fou est celui qui devient prisonnier de l'imaginaire et n'arrive pas à en sortir. Dans la première partie de la recherche nous avons signalé que la peur des troubles que le métier d'acteur provoque chez Juvet est très présente dans ses écrits : « Le théâtre m'apparaît dans tous ses aspects comme une énigme. Il provoque en nous un trouble, un désordre, des effets difficiles à expliquer »⁴⁸⁷. Il craint aussi que les acteurs avec lesquels il travaille « s'incorporent trop le personnage » et ne sachent le quitter :

« Il est moins anormal d'être pendant quelques heures Hector, Pyrrhus ou Andromaque et de rester soi-même dans la vie privée (à condition toutefois de ne pas trop s'incorporer le personnage et de savoir le quitter) que, si l'on est commerçant, d'exprimer sans conviction l'amabilité ou la compassion dans un but purement cupide... »⁴⁸⁸.

Après l'examen des écrits de Juvet, on constate qu'il fait souvent référence à cette peur, une crainte du métier d'acteur, puisque, selon lui, ce métier peut troubler la personnalité « L'illusion de vouloir être ou d'être un autre lui fait ignorer ce qu'il est lui-même, au moins trouble sa personnalité, son existence »⁴⁸⁹. Il atteste que « ...c'est dans un conflit constant que vit le comédien... »⁴⁹⁰.

⁴⁸⁶ Louis JOUVET, *Le comédien...*, *op.cit.*, p. 18.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 226.

« Où es-tu toi même quand tu joues ? » est la question qui n'arrête pas de troubler Jovet. Malgré toutes ses études, tous ses efforts, il n'est jamais arrivé à une réponse satisfaisante. Jovet n'avait pas de théorie pour comprendre que le Je qui apparaît à la conscience du deuxième degré est la face active de l'Ego. Quand il y a conscience irréfléchie – c'est le cas de l'acteur quand il joue – le Je n'est pas positionné pour le sujet – c'est-à-dire, le Je n'est pas positionné pour l'acteur. Quand l'acteur travaille, absorbé par son travail, il est « conscience réflexive spontanée ». Comme nous l'avons expliqué antérieurement, le Je n'apparaît pas pour cette conscience « dont l'objet n'est pas de savoir qui nous sommes. Cette conscience est irréfléchie parce qu'elle n'est pas prise comme objet par une autre conscience ». Il y a réflexion dans la mesure où il apparaît entre l'acteur et l'objet (le personnage qu'il objective sur scène) un savoir qui médiatise l'action et qui est l'unification d'expériences passées : les gestes qui ont été étudiés, leur rythme, leur tonus, le texte, les intonations, les regards, les déplacements, les postures, la respiration, etc. La conscience est celle du personnage qui doit être objectivé sur scène. L'acteur s'absorbe en faisant ce travail. Il pense spontanément : ce bras doit se poser sur la table avec cette force et ce rythme, ce texte doit être dit avec cette intonation, c'est la jambe droite qui doit se déplacer la première. L'acteur ne perçoit pas, il est en train de penser. Mais il est pris et guidé par le personnage (par l'objet). Il est absorbé par l'objet. Il est absorbé par l'action de « objectiver le personnage ». Plus tard on verra que l'acteur est aussi, par moments, conscience imageante sur scène.

Alors, la réponse à la question posée par Jovet « où es-tu toi même quand tu joues ? » serait : Moi-même, c'est-à-dire « Moi », la face passive de la personnalité (de l'Ego) est sur scène, en chair et en os. Le Je, c'est-à-dire la face active de l'Ego, est irréalisé dans le personnage. Je reprends une citation de Sartre utilisée antérieurement :

« ...il n'y a pas de *Je* sur le plan irréfléchi. Quand je cours après un tramway, quand je regarde l'heure, quand je m'absorbe dans la contemplation d'un portrait, il n'y a pas de *Je*. Il y a conscience *du tramway-devant-être-rejoint*, (...) mais *moi*, j'ai disparu, je me suis anéanti »⁴⁹¹.

⁴⁹¹ Jean-Paul SARTRE, *La transcendance...*, op.cit., p. 32.

Le Je n'apparaîtra que sur le plan de la conscience réflexive. Je, la face active de la personnalité, c'est-à-dire, de l'Ego, n'est allé nulle part puisque Je est une façon abstraite de saisir soi-même. Pendant que je jouais j'étais « conscience irréfléchie », donc, le Je n'était pas positionné pour moi même, il n'apparaissait pas comme Je pour moi même. Cependant, c'était bien *Moi*, la « totalité psycho-physique » qui travaillait, qui jouait, qui objectivait sur scène le personnage.

4. La relation de l'acteur avec son corps

Nous venons de dire qu' « il n'y a pas de Je qui sort du corps pour faire place au personnage ». Il est donc important d'éclaircir cette question qui concerne la relation de l'acteur avec son corps. Dans le troisième chapitre de la première partie nous avons constaté que Jovet ressent des difficultés lorsqu'il doit concevoir la relation de l'acteur avec son corps. Il comprend finalement qu'ils sont deux : « ...L'instrumentiste que je m'efforce d'être vit en mauvaise intelligence, en perpétuelles discussions avec son instrument ; mon corps et moi, mon soi et mon moi, nous sommes deux »⁴⁹². Nous avons également fait noter que cette compréhension de Jovet l'a mis en question : « *état dramatique. – Rentrés en eux-mêmes, ils ne savent plus d'où ils viennent. Etaient-ils [les acteurs] dans leur corps ? N'y étaient-ils plus ?* »⁴⁹³.

L'éclaircissement de Sartre nous donne la possibilité de comprendre ce qui est intuitivement expliqué comme un « Je » habitant un « corps », un Je à l'intérieur d'un corps. Cette explication se dédouble, dans le cas de l'acteur, dans la compréhension selon laquelle le personnage habite le corps. Alors, quand Jovet dit « L'acteur prête son corps au personnage »⁴⁹⁴, nous basant sur la théorie de Sartre, nous allons comprendre que Jovet est en train de saisir le corps, mais d'une manière abstraite: il est en train d'abstraire le corps de l'ensemble qu'est l'acteur. C'est l'acteur en tant que totalité qui représente le personnage, et non seulement le corps de l'acteur. Toutefois, cela serait proprement impossible.

⁴⁹² Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 248.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 146.

Quand je dis « le corps que j'ai », je saisis le corps abstraitement, et cela ne peut être qu'ainsi. Je détache le corps de l'ensemble constituant une personnalité. Cet ensemble est « corps-conscience en relation aux choses et aux autres ».

En accord avec Sartre on ne peut pas dire : « le corps est un moyen d'expression de l'intérieur » ni se demander « étaient-ils [les acteurs] dans leurs corps ? ». En observant l'objet nous avons le pouvoir, en tant que corps-conscience que nous sommes, d'être en relation avec les choses et les autres. Une de ces possibilités consiste à être dans une relation spontanée avec l'objet, absorbés par notre action. Le cordonnier, plongé dans ce qu'il est en train de faire, absorbé par son action, n'est pas en train de traduire son âme. De même avec l'acteur quand il travaille. Quand il est sur scène, il n'est pas en train de traduire son âme avec les mouvements de son corps. L'acteur est absorbé par son travail, par son action d'objectiver un personnage sur scène.

La citation ci-dessous tirée du chapitre où nous avons abordé les propos de Juvet expose la confusion à propos de la relation au corps. Comme nous l'avons constaté, cette confusion laisse place à la compréhension selon laquelle il y aurait un Je à l'intérieur du corps et qui, en fin de compte, gouverne celui-ci : « ...L'instrumentiste que je m'efforce d'être vit en mauvaise intelligence, en perpétuelle discussion avec son instrument ; mon corps et moi (...) nous sommes deux »⁴⁹⁵.

Juvet parle du corps en tant qu'instrument de travail de l'acteur. Avec la théorie de Sartre nous pouvons assurer que, pour dire « le corps de l'acteur » ou bien « mon corps », nous sommes en train de saisir le corps abstraitement, et on le découpe de l'ensemble. La métaphore « instrument – instrumentiste » ne nous aide pas à supplanter la compréhension métaphysique détectée à travers cette recherche : elle met d'un côté un *Je* qui commande et de l'autre un objet qui est manipulé. Cela ne correspond pas à ce qui se passe et qui est donc vérifiable dans la réalité.

⁴⁹⁵ Louis JOUVET, *Le comédien...*, op.cit., p. 248.

5. La présence

Nous avons vu dans la première partie de cette recherche que la présence est considérée comme quelque chose de mystérieux qui émane de l'âme. On retrouve cet obscurantisme, dans l'explication donnée par Patrice Pavis : « 'Avoir de la présence', c'est, dans le jargon théâtral, savoir captiver l'attention du public et s'imposer ; c'est aussi être doué d'un 'je-ne-sais-quoi' qui provoque immédiatement l'*identification* du spectateur, lui donnant l'impression de vivre ailleurs et dans un éternel présent »⁴⁹⁶. Après avoir présenté la définition de ce terme donnée par d'autres auteurs, Pavis conclut que « toutes ces approximations ont en commun une conception idéaliste, voire mystique, du travail du comédien. Elles perpétuent, sans l'expliquer, le mythe du jeu sacré, rituel et indéfinissable de l'acteur ... »⁴⁹⁷.

Disons le clairement, nous sommes en train de montrer à l'aide de ces citations, que cette connotation mystique pour expliquer la présence scénique de l'acteur persiste encore de nos jours. Il serait hors de propos de citer en totalité les conclusions qui résultent de recherches contemporaines à ce sujet. Nous nous contenterons de souligner que cette pensée métaphysique, rencontrée dans les propos des directeurs-pédagogues de la première moitié du XX^{ème} siècle pour expliquer la présence scénique, reste toujours d'actualité.

La solution pour échapper au manichéisme et à l'obscurantisme qui en découle, consiste, selon Sartre, à observer l'objet qui est indicatif de lui même. Pour échapper alors au problème du recours à une intériorité occulte afin d'expliquer la présence scénique observons donc l'acteur. En le faisant, il est parfaitement possible et acceptable d'éclaircir la présence scénique à travers l'attraction que l'acteur exerce sur les spectateurs. Nous avons vu que les objets nous attirent ou nous repoussent en fonction de leurs propriétés et de l'expérience de relation que nous avons eues avec eux. Alors nous pouvons comprendre qu'un acteur sur scène peut nous attirer en fonction de ses propriétés (événement réel) : ses qualités techniques, sa capacité à travailler spontanément, ses qualités anatomiques et/ou physiologiques, son État qui s'est constitué en fonction de son désir d'être acteur (ce qui est objectif), de réaliser ce travail

⁴⁹⁶ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du...*, *op.cit.*, p. 270.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 270.

en particulier . Mais il nous attire aussi en fonction de l'analogon affectif : la force d'attraction qu'un acteur exerce sur les spectateurs ne dépend pas seulement de l'acteur (évènement réel). La force d'attraction, ou de répulsion, dépend également de la fonction anthropologique exercée par l'acteur (en tant qu'universel) dans un contexte particulier (analogon affectif).

Nous avons vu aussi que c'est le « désir d'être » qui met en mouvement une personnalité. Il est possible de comprendre que la force du désir d'être acteur ainsi que la force du désir de mettre en œuvre un certain travail (vu que la réalisation de ce travail va réaliser l'être acteur) est ce qui attire l'autre, le spectateur. L'acteur, sur scène, devient attractif quand sa force d'être acteur est intense. Il devient attractif quand il désire intensément ce qu'il fait. Et cette force d'attraction vient du futur, puisque c'est dans le futur que nous serons celui (ou celle) que nous sommes en train de réaliser sur le moment.

Une personne qui fait quelque chose avec plaisir, exerce une attraction sur nous contrairement à une personne qui fait quelque chose à contrecœur. De la même façon, un acteur peut être plus ou moins attiré par ce qu'il fait, et les spectateurs peuvent être plus ou moins attirés par le travail de cet acteur sur scène.

Chapitre IV

Théorie de l'imaginaire et de l'imagination

1. Imaginaire : condition pour l'imagination

Dans la première partie de cette thèse nous avons vu que les directeurs pédagogiques de la première moitié du XX^{ème} siècle concevaient l'imagination comme une sorte de fichier conservé dans un domaine invisible à l'intérieur de la personne ; certaines stratégies « mystérieuses », propres au métier d'acteur, permettraient alors d'accéder à ce domaine et à ce fichier. Face à la nécessité d'aller au-delà de cette conception, nous exposerons la théorie de l'imaginaire et de l'imagination de Sartre pour l'utiliser ultérieurement afin de comprendre le rôle de l'imaginaire et de l'imagination dans le métier d'acteur.

1.1. Monde objectif : ensemble de choses et imaginaire

La réalité objective (objet pour un sujet) est constituée de réel (chose ; être) et d'imaginaire (néant). Le réel et l'imaginaire sont vrais, parce que le réel a lieu et que l'imaginaire a également lieu. Il y a la vérité du réel et la vérité de l'imaginaire. La vérité est donc une résultante, et non un point de départ. L'imaginaire (ou le néant) est ce que l'homme ajoute à la réalité naturelle. Chaque fois que l'on fait une recherche sur la réalité objective on rencontre une dimension de chose et une dimension de non-chose.

Si l'« être » (en soi) et le « néant » constituent la réalité objective, le « en-soi » est abstrait, étant donné que l'on ne peut l'atteindre que si on l'enlève de l'ensemble où il se trouve et hors duquel nous ne le retrouvons pas. « L'être » (en soi = chose pure) existe. Cependant il n'a pas de fonction dans le savoir-être d'aucun sujet humain. Par exemple, une pierre que l'on ne rencontre pas (qui n'est prise comme un objet par aucune conscience humaine), n'est qu'une « chose », c'est-à-dire, « en soi ». La pierre « en soi » est celle qui n'a pas de fonction (dans le savoir-être) et ce, dans aucun sujet

(humain). Cela dit, dès qu'une pierre est rencontrée par un sujet, elle est à la fois « chose et non-chose » (« en soi » et « néant »). Une personne qui rencontre une pierre ne peut pas « ne pas être quelqu'un qui a rencontré une pierre ». Cela ne peut être différent: les choses altèrent le sujet, qui à son tour les altèrent. Cela se passe à travers l'imaginaire.

1. 2. Imaginaire et imagination

L'imaginaire est le champ de possibilités dans lequel nous nous trouvons. C'est l'ensemble de fonctions noématiques de l'objet dans le sujet, la force qu'ont les choses pour lancer la personne dans un savoir-être (noèse). Les fonctions noématiques peuvent être attractives ou répulsives. L'imaginaire est une force qui articule les relations du sujet avec les choses, avec les autres, avec son passé, avec son avenir.

L'imaginaire est le processus par lequel nous rendons présente une situation future. C'est le champ de force psychique, c'est-à-dire de force sociologique psychophysique matérielle chez les individus. Il s'agit d'un champ de forces virtuelles. L'imaginaire va toujours de l'avant ; au fur et à mesure que la personne avance dans son champ de possibilités, son imaginaire s'élargit. L'imaginaire est la condition de possibilité de l'imagination. L'imagination est un phénomène psychologique primaire qui a lieu dans un espace imaginaire donné. C'est parce qu'il y a un imaginaire que l'imagination existe, et non le contraire. L'imagination est une situation où la personne conçoit l'objet en tant qu'image (sonore, tactile, visuelle, olfactive). Une personne du Moyen Âge, par exemple, n'aurait jamais pu, pendant son sommeil, rêver de lumière électrique ou d'ordinateurs et ce, parce que ces éléments ne faisaient pas partie de l'imaginaire de l'époque. L'imagination a lieu dans l'imaginaire dans lequel nous sommes placés.

L'imagination a lieu en fonction d'une base matérielle (socio-historique). Par exemple, quand ma mère était enfant elle faisait des cauchemars dans lesquels intervenait « le diable ». Elle ne possédait ni radio ni télévision. Les livres que sa mère lisait étaient écrits en italien et avaient pour sujets des saints de la religion catholique.

Les parents de l'époque effrayaient les enfants avec l'image du « démon ». Néanmoins, l'image du diable n'a pas hanté mon enfance. On ne me faisait pas peur en me suggérant la possibilité de voir le diable à n'importe quel moment. J'ai été effrayée par d'autres possibilités. Je n'ai jamais rêvé du diable car cette base matérielle socio-historique n'a pas fait partie de mon éducation. Donc on imagine certaines choses parce que nous sommes insérés dans un certain imaginaire.

1.2.1. Force psychique

Quand on parle de « force psychique » on entend la « force » telle que l'on l'aborde en physique : c'est la propriété pour un corps de toucher l'autre, c'est-à-dire, la propriété que possède un événement d'en altérer un autre. Ce qui nous intéresse dans une force c'est la fonction, le vectoriel (direction et sens). La science se propose d'identifier le corps qui interfère avec l'autre, et elle se propose aussi de découvrir le jeu des fonctions.

La famille par exemple est un système, c'est-à-dire, un ensemble de forces (force d'être). Le père est force, la mère est force, tout comme leur fils, l'oncle, la tante, enfin, toute la famille, chacun d'entre eux étant un élément du système. Le système (la famille) qui est l'ensemble de forces, engendre de la force (d'être) pour les éléments de cette famille. Il s'agit de la force qui s'objective comme étant dynamique psychologique, comme dynamisme d'être de chacun de nous (comme une force qui vous retient, qui vous empêche ou qui vous pousse à faire quelque chose). La force psychique est élaborée par le sociologique. Sans le sociologique il ne peut y avoir de force psychique. La personnalité est un ensemble de forces articulées engendrée par un système de forces qui est, en fait, le sociologique que nous avons intégré. La personnalité est un système dynamique, le noyau de forces, le « cogito ». Le sociologique est la matérialité articulée par l'imaginaire. Si l'imaginaire est altéré, le sociologique est articulé. Lorsque nous imaginons, nous nous insérons dans l'imaginaire qui nous est propre (élaboré par la culture dans laquelle nous sommes venus au monde).

1.2.2. L'imaginaire hypnagogique

L'imaginaire hypnagogique est une force d'attraction ou de répulsion à distance, ceci découlant de la situation sociologique dans laquelle on se retrouve. En chacun de nous fonctionne un imaginaire hypnagogique (la force qui nous dirige vers l'être ou vers l'échec). L'imaginaire hypnagogique articule les savoirs existants dans un certain champ de possibilités.

Les choses du passé se sont déroulées en termes d'une atmosphère humaine⁴⁹⁸. Ensuite, au fur et à mesure que le temps passe, on entame des relations avec des choses ou des personnes qui se font, également, sous forme d'atmosphère et qui ont une relation d'identité avec l'atmosphère précédente. C'est là que l'on voit apparaître l'imaginaire hypnagogique (champ virtuel de forces). C'est ainsi que la personne passe au savoir-être du passé et tant les choses comme les autres personnes du présent vont la toucher comme le faisaient dans le passé ces choses et personnes-là (il peut y avoir des choses et des personnes différentes mais qui ont, cependant, une certaine ressemblance, une relation d'identité). Ce qui se passe dans le présent a des similitudes avec ce qui s'est produit dans le passé (ce sont des analogons physiques) et la personne peut expérimenter le même savoir-être de la situation passée, ayant face aux autres (dans le présent) les mêmes attentes qu'elle avait dans le passé. Les atmosphères se répètent en fonction de la relation d'identité des événements.

1. 3. Ce qui engendre l'imaginaire

C'est l'action qui engendre l'imaginaire. Notre situation d'être dans le monde se définit par l'action et non par le discours. C'est par l'action que nous décidons notre être. Lorsque l'on agit on produit des possibilités d'être dans le monde à travers un champ de possibilités, c'est-à-dire, « l'imaginaire ». On observe, par exemple, que lorsque l'on écrit on produit une possibilité d'être écrivain, de même si on joue un rôle on produit une possibilité d'être acteur ; si on enseigne on produit une possibilité d'être professeur.

⁴⁹⁸ Par atmosphère on désigne une situation concrète socio-anthropologique de forte pression sur le sujet.

C'est ce que je constate à partir de l'observation de mon propre chemin académique et professionnel. Pendant mes études en arts scéniques je faisais du théâtre. J'avais déjà fait de la danse et ces connaissances m'ont permis de donner à mon tour des cours de danse. À l'époque de mes études je disais toujours que je ne voulais pas être enseignante (cette profession comportait certains aspects qui me « repoussaient », comme, par exemple, le fait que cette profession pouvait m'empêcher d'être comédienne). Il s'agissait d'un « discours ». Tout en affirmant cela, j'ai toujours profité des opportunités qui se présentaient à moi pour partager avec d'autres personnes mes connaissances à travers l'enseignement. J'éprouvais toujours le besoin d'apprendre aux autres ce que je savais, même à mes collègues de cours. Mon discours était donc celui de nier l'envie d'enseigner, mais les actions d'enseigner et de jouer au théâtre ont été simultanées. La metteuse en scène avec qui je travaillais m'a invité à enseigner ; j'ai accepté et j'ai reçu des compliments pour ma prestation ; j'ai été invitée à donner des cours à l'Université de l'État de Santa Catarina (UDESC) par la coordinatrice du département du cours d'Arts Scéniques, et ce, dès que j'ai reçu mon diplôme. Chez moi mes parents étaient professeurs, tout comme mes grands-parents et même mon arrière-grand-père. Aujourd'hui, si je passe un certain temps sans enseigner, cela me manque. Lorsque j'ai commencé à enseigner j'ai produit une possibilité d'être dans le monde : être professeur. Tout en ayant un discours contraire à cela j'ai éprouvé le « plaisir d'être quelqu'un qui enseigne ». Actuellement « être professeur » fait partie de mon champ de possibilités, de mon imaginaire, parce que j'ai agi dans ce sens, et parce que cette action est bienvenue dans mon sociologique, elle se trouve valorisée.

L'imaginaire est donc une conséquence du socio-historique, du matériel. C'est la matérialité elle-même qui déclenche l'imaginaire ou la possibilité d'être. L'imaginaire est le résultat des aménagements sociologiques et il est vécu par tous ceux qui appartiennent au même sociologique.

1. 4. Comment l'imaginaire est-il produit ?

Quand on pose cette question on cherche à mettre en lumière « les conditions de possibilité pour que l'imaginaire ait lieu ». On cherche à découvrir comment il s'établit

et comment cette force est produite. Il s'agit en fait de savoir quelles conditions font que l'imaginaire ait lieu, qu'on le veuille ou non.

C'est la « rencontre humaine », la simple rencontre moi-autre qui rend possible la mise en place de l'imaginaire. On voit se construire une atmosphère virtuelle au moment de cette rencontre. Cette atmosphère peut également être appelée « domaine virtuel ». Dire qu'une atmosphère virtuelle est mise en place lors de la rencontre « moi-autre » revient à dire que dans cette rencontre on voit se construire une atmosphère d'attentes : « on est affecté par les attentes des autres », c'est-à-dire, « on est affecté par les attentes de l'autre en ce qui nous concerne ». Dans cette rencontre « moi-autre » s'ouvre un champ de possibilités en tant qu'élément de la réalité. L'autre s'impose à moi comme un être qui m'affecte par ses attentes. Ces attentes sont les conséquences de sa présence même (nous n'avons pas besoin de nous dire quoi que ce soit l'un à l'autre, aucune action n'est requise, la présence seule suffit pour qu'une atmosphère se mette en place).

Chaque fois que des êtres humains se rencontrent il y a des attentes. C'est à travers ce processus d'attentes que l'imaginaire se construit. Il ne dépend pas de l'envie, des idées, des intentions, ni du désir. C'est la présence même de l'autre qui impose une attente. On ne peut pas y échapper. Quand on dit que l'on est affecté par les attentes de l'autre cela veut dire « qu'il se produit une anticipation de possibilités rien que par sa présence ». Les « possibles » apparaissent immédiatement après la rencontre « moi-autre ». Les « possibles » sont les possibilités, le champ de possibilités, le champ de forces. C'est le même champ de possibilités qui se présente pour les deux.

Quand je marche dans une rue et passe devant un chantier de construction où travaillent des ouvriers, une rencontre moi-autre a lieu, même si je ne regarde aucun des ouvriers. Dans cette rencontre s'établit une atmosphère où les possibles apparaissent, qu'on le veuille ou non. Les ouvriers sont affectés par mes attentes : je ne vais pas entrer dans le chantier pour les aider à construire l'immeuble ; je vais continuer à marcher ; je ne vais pas les saluer, et s'ils me draguent, probablement je ne vais pas leur répondre. Je serai à mon tour affectée par leurs attentes : ils ne vont pas me demander de l'aide ; ils ne vont pas me demander des conseils au sujet de leur travail ni m'aborder pour me

parler de ma recherche ; il est possible que l'un d'entre eux arrête son travail pour me regarder ou que quelqu'un me fasse des compliments. Mais personne n'a besoin de parler. La présence de l'autre permet les « possibles », sa présence met l'imaginaire en place. Le champ de possibilités sera différent selon l'endroit, l'heure, le mouvement dans la rue. Si ce chantier se trouve en banlieue et s'il n'y a personne dans la rue je vais probablement marcher plus vite : le champ de possibilités comportera aussi l'élément « violence » (la télévision nous montre ces événements de sorte qu'ils font partie de notre imaginaire).

La rencontre avec l'autre englobe son histoire, son passé et son présent. Cela veut dire que je rencontre l'autre dans sa totalité, avec son sociologique. De même pour l'autre, qui me rencontre avec toute mon histoire, mon passé, mon présent. Il me rencontre entièrement, mon sociologique compris. Toute rencontre « moi-autre » est sociologique, le social étant une forme de relation avec le sociologique. Cette rencontre « moi-autre » passe donc toujours « par les autres » ; c'est le « groupe de l'autre ». L'autre est « noir », « intellectuel », « paysan », « pauvre », « argentin », « français ». L'autre est celui qui dispute le monde avec moi. Il peut toujours agir différemment ; on court toujours des risques. La fonction de l'imaginaire est de « définir notre champ de possibilités d'être », c'est-à-dire, « mettre l'avenir en face de nous ».

1.4.1. Le fait psychologique est virtuel/ le fait anthropologique est matériel

On a déjà pu constater que la rencontre « moi-autre » met en place une certaine atmosphère et que chacun des deux est touché par l'autre. Les sujets sont touchés psychologiquement, ce qui est un événement virtuel (un événement – ou fait – psychologique : réel sans masse) qui n'est possible que dans une atmosphère découlant d'une certaine matérialité, c'est-à-dire, découlant d'un certain fait anthropologique (objectif, empirique) : une rencontre « moi-autre ».

1.4.2. Les faits psychologiques sont probables

Les faits psychologiques sont probables (on peut en prévoir la venue dans un intervalle de temps déterminé) ne pouvant pas être certains. Les possibilités peuvent être abordées comme des « probabilités » : il s'agit de savoir ce qui peut se passer dans un intervalle de temps déterminé. On peut affirmer avec certitude qu'après avoir été lancée en l'air une pierre va tomber. Il est « certain » que si j'appuie sur l'interrupteur pour éclairer une pièce la lampe va s'allumer (dans le cas contraire il y a un problème : la lampe est cassée, il y a un mauvais contact...). Mais si on sourit à quelqu'un il n'est pas certain qu'on obtienne un sourire en retour. C'est probable. Il y a donc plusieurs possibilités (dans un intervalle de temps donné) :

- a) La personne peut me faire un sourire ;
- b) La personne peut me bouder ;
- c) La personne peut ne rien faire.

Un fait psychologique résulte de l'implication « noético-noématique » (l'objet touche le sujet qui, à son tour, touche l'objet) qui est, à son tour, le résultat d'un processus historique et matériel.

1.4.3. On peut observer l'atmosphère humaine et prévoir des « probabilités »

Il existe une atmosphère humaine qui est la même chose qu'une atmosphère de forces « noético-noématiques ». Lors de la rencontre « moi – autre » :

- Il y a l'attente de l'autre vis-à-vis de moi ;
- Il y a mon attente vis-à-vis de l'autre ;
- Il se peut que je touche l'autre avec mes attentes et que l'autre incorpore (accepte) cette attente (on est alors en présence de la force d'attraction). L'autre m'a approchée ;
- Il se peut que je touche l'autre avec mes attentes et que l'autre se refuse à incorporer ces attentes (on est alors en présence de la force de répulsion). L'autre m'a écartée.

L'autre lance ses attentes vers vous. Vous choisissez d'accepter, ou non, cette attente, et ce, en fonction de l'être que vous désirez être. Allez-vous lui rendre les mêmes attentes ? Allez-vous rejeter ses attentes ? Voilà la structure du choix. Les

choses faites par l'un des deux commencent à avoir une fonction chez l'autre. Selon votre choix (concernant ce que vous allez faire face à l'attente qui vous est lancée par l'autre ou face à l'action de l'autre) la fonction concernant ce que l'autre fait sera positive (et elle vous tire vers l'avenir) ou négative (elle vous emprisonne dans le passé).

Par exemple : je danse seule dans un bar et je regarde mon collègue (danseur) qui est assis à une table proche. Son amie est avec lui, mais je la connais, ce qui exclurait, en principe, des raisons pour elle de se fâcher. J'invite mon collègue à danser avec moi. Il n'est pas certain qu'il accepte. C'est assez probable ; cependant pas certain. Je l'ai donc touché par mes attentes : j'espère qu'il acceptera de danser avec moi. Il va choisir : ou il vient spontanément danser avec moi, ou il vient danser avec moi mais en prenant un air gêné, ou il ne vient pas danser avec moi. En l'occurrence il a accepté mon attente. Mon action a été positive vis-à-vis de lui : mon action l'a tiré vers le futur...il veut être de plus en plus celui qui danse bien, qui ne danse pas seulement avec son amie. Le voilà tout entier qui danse avec une autre femme sans pour autant rompre avec son amie. Son action a eu, à son tour, une fonction positive en ce qui me concerne. Le fait qu'il ait accepté de danser avec moi m'a tirée vers l'avenir. Je veux être, moi aussi, celle qui danse de plus en plus à l'aise, celle qui danse bien, qui aime inviter un homme à danser quand elle en a envie (au lieu de rester plantée en attendant qu'on l'invite), celle qui ose improviser avec l'autre (surtout s'il est danseur). S'il n'était pas venu, son action aurait eu une fonction négative pour moi. J'aurais été mécontente.

Il est donc possible d'affirmer que le sociologique (matériel ; objectif) constitue le facteur déterminant : il faut la rencontre « moi-autre » (le sujet doit agir dans le contexte sociologique) pour changer le contexte psychologique (virtuel).

Le monde est délimité selon des atmosphères virtuelles (qui sont, en fait, notre possibilité d'être) incorporées à la matérialité. De cette façon les choses (et les autres avec lesquels on a des rapports à travers les choses) nous attirent ou nous repoussent. C'est selon nos mouvements face à ces attentes que l'on choisit en fonction de l'être que l'on désire être.

1.4.4. Les choses nous apportent le passé, le futur, les autres

Où que nous soyons les choses nous apportent le passé ou le futur et elles nous apportent « les autres ». À titre d'exemple, en écoutant des musiciens qui jouaient du *chorinho*⁴⁹⁹ j'ai été mise en contact avec le « passé » : mon grand-père aussi jouait du *chorinho*. J'aimais beaucoup mon grand-père, et lui il m'aimait beaucoup également. J'ai de très bons souvenirs de lui. Être sa petite-fille est important pour moi. Donc, ce passé que le *chorinho* m'a apporté, est un passé où j'étais dans la possibilité d'être : possibilité d'être petite-fille. La fonction de cette musique a donc été positive pour moi. Un autre exemple qui me permet de vérifier que les choses nous apportent le passé, le futur et les autres c'est une fête d'anniversaire chez mes voisins. La chose « fête d'anniversaire » m'a apporté le futur : dans quelques semaines je fêterai mon anniversaire. J'ai pensé au futur, aux personnes que je voudrais inviter. Cependant ce même objet m'a aussi apporté le passé : « des anniversaires que j'avais déjà fêtés ». Les anniversaires du passé n'ont pas tous la même fonction pour moi. Quelques-uns ont une fonction négative, d'autres ont une fonction positive. Quelques-uns ont même une fonction très positive. C'est ainsi que l'on ne se vide pas dans l'espace du social. On emporte notre sociologique partout où l'on va.

La description ci-dessus permet la confirmation de la théorie selon laquelle les expérimentations psychophysiques (moi qui sourit, qui passe des moments agréables grâce à l'anniversaire de la voisine, par exemple) concernent « l'anticipation psychophysique d'être » (moi, dans l'avenir, dans ma fête d'anniversaire, avec ma famille et mes amis) : ceci est une conséquence de ce qui se passe dans cette rencontre « moi-autre », lorsque l'atmosphère virtuelle est mise en place.

1. 5. L'imaginaire d'une époque/ d'un peuple

L'imaginaire d'une époque est son « savoir-être », sa « philosophie ». « L'imaginaire » de la période classique, par exemple, était le cartésianisme, ce qui veut dire que le cartésianisme a été « la philosophie » de la période classique, ou qu'il a été

⁴⁹⁹ Genre de musique né à la fin du XIX^{ème} siècle au Brésil.

son « savoir-être » ; de même, lorsqu'on affirme que le marxisme est le « savoir-être » de la période contemporaine, ou sa « philosophie », ou qu'il constitue son « imaginaire ». Depuis la naissance du marxisme on agit comme des capitalistes (on a une dynamique capitaliste) ou comme des socialistes (on a une dynamique socialiste).

Le « savoir-être » est le noyau d'une personnalité. Il englobe cependant des groupes et des personnes d'une époque (c'est un singulier/universel). Lorsque l'on parle du savoir-être qui englobe des groupes et des personnes d'une époque on parle, en fait, de « l'imaginaire » de cette époque. Il y a aussi le savoir-être d'une culture : un savoir-être brésilien, français, anglais, etc. En affirmant cela on finit par dire qu'il y a une philosophie brésilienne, une philosophie française, anglaise. Il y a donc un « système de forces » brésilien (qui sera visible dans les dynamiques d'être de chaque brésilien), tout comme il y a un « système de forces » français qui sera perceptible dans les dynamiques d'être de chaque français, etc. La dynamique-d'être dénonce la personne.

Pour vérifier cette théorie on peut prendre un exemple concret de ma vie : j'habitais à Paris ; un jour, j'étais assise dans le métro alors que beaucoup de voyageurs étaient restés debout. J'ai alors demandé à une jeune femme si elle acceptait que je lui tiensse son sac. Elle a cru qu'il s'agissait d'une blague ou d'une insulte. Voyant qu'elle avait mal interprété mon comportement, je l'assurai du sérieux de ma proposition. Elle me répliqua : « Sans aucun doute, vous n'êtes pas française ! ». Qu'a-t-elle vu ? Elle a vu une dynamique d'être qui n'appartient pas aux français, qui ne fait pas partie de leur imaginaire.

Heureusement, tout comme les familles ne sont pas des systèmes totalement fermés (car ils font des échanges avec d'autres sociologiques), les pays ne le sont pas non plus. De la sorte les échanges permettent une certaine modification du « savoir-être » français (cela en fonction de l'ouverture vers l'échange) tout comme le « savoir-être » brésilien peut subir des modifications. De même pour le « savoir-être » d'une époque au fur et à mesure que d'autres types de connaissances s'y ajoutent et commencent à faire partie de son élaboration réflexive. Cela n'a cependant jamais lieu de manière homogène. Dans une même époque on peut constater la coexistence entre les philosophies cartésiennes, marxistes et existentialistes, par exemple.

1. 6. La force noématique

La « force noématique » concerne l'attraction ou la répulsion des choses (ou des actions) en nous-mêmes. La fonction des choses change selon ce que l'on en fait. Ce sont les relations entre les autres et les choses qui permettent aux choses d'avoir de la force pour nous faire bouger ou pour nous arrêter. Les objets ont un impact sur le sujet, ils l'attirent ou le repoussent. Les choses nous attirent quand elles nous offrent des possibilités d'être parmi les autres (et parmi les choses). Elles provoquent en nous de la répulsion lorsqu'elles ne nous offrent pas la possibilité d'être qui nous désirons être (parmi les autres). Notre relation avec l'autre passe toujours par les choses. On n'est jamais en relation directe avec les personnes. Entre l'autre et moi il peut y avoir, par exemple, l'université. Entre mon amie Malê et moi il y a la danse. Entre mon ami Faleiro et moi il y a le théâtre. Entre mon grand-père et moi il y avait les histoires de *Pedro Malasartes* et de *Bocage*⁵⁰⁰, les blagues, la musique. Il est toujours présent, même après sa mort. Les choses qui existent entre nous peuvent être encore par exemple : la famille, la recherche scientifique, la cuisine, le vin, les vêtements, le maquillage, le cinéma...

Pendant mon enfance « cuisiner » établit une relation très forte entre ma mère et moi : je l'observais quand elle préparait un gâteau, quand elle lavait le riz ou quand elle coupait de la viande, et je voulais moi aussi faire tout cela. Je passais mon temps auprès d'elle en espérant pouvoir prendre part à ses activités culinaires. Quand elle permettait que je l'approche c'était merveilleux pour moi. Petit à petit elle me faisait de la place dans sa cuisine et, moi, j'en voulais toujours plus. À chaque fois qu'elle me laissait faire quelque chose de nouveau c'était merveilleux, c'était pour moi une victoire. Je voulais alors lui montrer que je savais bien le faire. Et je le faisais très bien. Je choisisais les haricots, le riz, mais, en fait, je voulais faire cuire les aliments. Tout ce que je voulais c'était être là, de faire ces choses-là. Je n'oublierai jamais la première fois que j'ai lavé du riz : je trempais ma petite main dans le bol plein d'eau et de riz, je serrais mes poings sous l'eau...c'était délicieux. A ce moment-là la cuisine me permettait d'être fille

⁵⁰⁰ Personnages de contes populaires brésiliens.

(aujourd'hui encore, ma mère et moi faisons une bonne équipe à la cuisine). « La cuisine » (préparer de nouvelles recettes, de nouveaux plats) a gagné de la force noématique vis-à-vis de moi (elle m'attire) en fonction des actions de ma mère vis-à-vis de cet objet.

Le monde m'a été présenté par mon sociologique (ma famille). Certains objets se trouvent dans le champ de possibilités de ce sociologique et donc ils attirent les sujets de ce sociologique (car ils ont une « force noématique positive ») ; d'autres objets se situent hors du champ de possibilités de ce sociologique, ce sont donc des objets répulsifs (leur « force noématique » est négative). Selon mon sociologique, selon le « champ de possibilités », c'est-à-dire, « l'imaginaire » de mon sociologique, je vais avoir un certain rapport avec les objets. Selon la manière dont les autres bougent par rapport aux choses (en éloignant certains objets et en rapprochant d'autres), ces objets gagnent de la « force noématique ». Lorsque l'objet nous attire sa force noématique est une « force d'attraction ». Lorsqu'il nous repousse c'est parce qu'il a une force noématique de « répulsion ». Cette force qui attire et repousse est une « fonction » des choses en nous. L'objet affecte le sujet positivement (en lui donnant de la force d'être) ou négativement (en lui enlevant de la force d'être). L'autre modifie une chose par ses actions, il enrichi l'objet qui aura ainsi la « propriété noématique » d'agir sur nous.

Analogon physique et analogon affectif

Dans le passé, l'objet *chorinho* a été enrichi de la propriété de me toucher positivement, à travers mon grand-père qui a eu des actions dans le domaine musical : il jouait de la musique pour sa famille, il enchantait tout le monde avec son sourire et sa grande présence, il amenait sa guitare à la maison lorsque j'étais malade et jouait pour moi. Il a enrichi l'objet de la « propriété noématique » de m'affecter grâce à ses actions. Maintenant, lorsque j'entends ce style musical je suis positivement touchée par cet objet qui me donne de la force d'être (d'être petite-fille et aussi fille). Cela se passe spontanément.

Aujourd'hui je suis touchée par une autre musique du même style, joué par une personne que je ne connais même pas. Cette musique d'aujourd'hui a un rapport de

ressemblance (physique) avec celle jouée par mon grand-père dans le passé. C'est grâce à cette ressemblance physique que je suis touchée par cet objet dans le présent, tout comme j'étais touchée dans le passé par le « *chorinho* joué par mon grand-père ». La musique que j'écoute aujourd'hui est un « analogon physique » de celle du passé en famille. Cela peut ne pas être la même musique, mais elles se ressemblent. C'est donc par ressemblance qu'elle rejoint les autres *chorinhos*. « L'analogon affectif » accompagne cet « analogon physique » (le *chorinho* que j'écoute aujourd'hui) ; je suis touchée par ce *chorinho* d'aujourd'hui et cela, d'une manière qui ressemble à celle de l'époque où j'étais touchée par le *chorinho* joué par mon grand-père. Il s'agit de deux objets différents qui entraînent la même émotion pour moi. Sartre appelle cela « l'analogon affectif ».

1.7. L'élaboration réflexive

Cette expérience d'attraction et de répulsion par l'objet constitue la réaction immédiate, primaire. L'élaboration réflexive est une rationalisation que l'on fait à partir de n'importe quelle expérience, dès l'instant où celle-ci appartient au passé. Toute expérience (qu'il s'agisse d'attraction, de répulsion, n'importe quelle action, un petit sourire, un regard) est prise comme objet de conscience dès qu'elle entre dans le passé, d'où on la récupère pour l'emporter « dans le nid », c'est-à-dire, dans le « savoir-être » (ce processus ayant lieu spontanément).

La fonction de l'élaboration réflexive est de « s'ajuster à sa propre réalité », c'est-à-dire, au sociologique. Ce que j'ai fait trouve-t-il sa place dans le sociologique ou non ? C'est l'élaboration réflexive qui va permettre la conciliation du « savoir-être » avec l'action qui vient d'avoir lieu. L'élaboration réflexive permet l'ajustement psychologique. Mon action affecte les autres. Pourquoi ? Parce que mon action affecte mon être (être fille, épouse, mère, actrice...) et mon être affecte les autres.

Mon action, l'expérience, vient en premier. Il y a d'abord un rapport de force d'être, c'est-à-dire : moi (avec mon « savoir-être », qui est le noyau de force de la

personnalité) vis-à-vis de la chose (qui a déjà de la force noématique). Les choses ont sur nous une certaine force d'attraction ou de répulsion.

1. Il y a d'abord cette expérience : l'attraction ou la répulsion ;
2. Je bouge en fonction de cette relation : je me dirige vers la chose ou je m'en éloigne ;
3. C'est après que l'élaboration réflexive a lieu. L'élaboration vient en second lieu. C'est l'ajustement réflexif que l'on fait pour mettre en ordre ce qui se passe dans le champ de forces. C'est la rationalisation.

Par exemple : une femme mariée ressent de l'attraction pour un autre homme. Il s'agit de l'événement. Cela lui est arrivé (indépendamment de son envie, de sa pensée). Une fois cette expérience intégrée dans le passé (quelques secondes après l'événement) cette femme va faire une élaboration réflexive pour que ce qu'elle a expérimenté prenne place dans son savoir-être (qui est, en fait, un savoir-être qui se trouve dans un certain sociologique). Selon ses conditions d'élaboration, son expérimentation pourra ou non prendre place dans son savoir-être. Si elle n'y trouve pas de place cela va l'embarrasser. Pourquoi ? Parce qu'elle ne peut pas nier ce qu'elle a expérimenté (même en n'ayant rien fait ; il n'y a eu que l'expérience de l'attraction en regardant l'autre). Elle ne peut pas ne pas être celle qui a ressenti de l'attraction pour un autre homme que son mari. Si dans l'imaginaire de son sociologique les personnes ayant ce type d'expérience se trouvent dévaluées, cette expérience ne trouvera pas de place dans son savoir-être (étant donné qu'il a été constitué dans ce sociologique. Son savoir-être est unique mais il fait partie d'un universel, le savoir-être_de son sociologique). Il ne s'agit pas, pour les autres, de l'accepter ou non. Elle va cependant continuer à ne pas être capable de ranger cette expérience dans son savoir-être.

1. 8. Le sociologique

1.8.1. En quoi consiste le sociologique

Le savoir-être de chaque personne est singulier, tout en ayant été construit dans un sociologique. Le sociologique fait partie de la réalité humaine (l'être humain

travaille pour atteindre un but). Nous sommes liés les uns aux autres, à travers les choses, constituant un « tissu » sociologique : nous ne pouvons qu'être sociologiques⁵⁰¹. Le sociologique est le champ de forces. Le psychologique est virtuel, le sociologique étant matériel. Le matériel et le virtuel font tous les deux partie du monde objectif, c'est-à-dire, de la réalité. Mais c'est le matériel qui modifie le virtuel, celui-ci ne pouvant pas modifier le premier. Le sociologique est la condition de possibilités du psychologique.

C'est parce que le sociologique existe que l'on fait attention à soi-même car, ce faisant, on interfère avec le sociologique. Quand on ne fait pas attention à soi-même on interfère également sur le sociologique. On peut le vérifier à travers nos gestes quotidiens. J'ai pu le constater clairement hier, par exemple. C'était l'anniversaire de mon père et il nous a invités à dîner dans un endroit très spécial. Je me suis faite belle, car je sais qu'il aime – tout comme ma mère - quand je me fais belle. Ces personnes me sont chères, je vais donc chercher à leur plaire en me faisant belle. C'est spontané de ma part. De même le jour de la soutenance de mon master à UDESC, comme celui de ma soutenance de DEA à Paris III, je me souviens que je me suis acheté de nouveaux vêtements pour l'occasion. Je voulais porter quelque chose spéciale parce que le moment était important pour moi, pour le directeur de recherche, pour le jury, tout comme pour certains amis et pour ma famille.

« L'autre » est l'être qui me place dans la liberté, c'est-à-dire qu'il me place dans une situation où « je dois choisir ». Je vais devoir bouger en fonction de l'attente de l'autre. C'est en fonction de mon choix que je vais définir mon être. Par exemple : si je décide de jouer aux cartes selon les attentes d'une certaine personne, je vais devenir joueur de cartes ; si je fais du théâtre selon ce que quelqu'un d'autre attend de moi je vais devenir actrice ; si je lis, si j'étudie, si je fais de la recherche selon les attentes d'un certain professeur, je deviendrai un certain type d'intellectuel. Nous faisons donc partie d'un certain sociologique. Ce sociologique a un champ de possibilités : certaines choses peuvent occuper cet espace, d'autres non. Dans mon sociologique familial, par exemple, « manger et parler en même temps » ou « dire des gros mots » sont des actions qui ne

⁵⁰¹ Voir annexe IV : Description ontologique du sociologique.

peuvent pas prendre place dans ce champ. On ne peut pas ignorer que l'on est ce qu'on est en train d'être. On ne peut pas être et ignorer que l'on est. Enfin, on ne peut pas ignorer que cet être que l'on est en train d'être, trouve une place ou ne trouve pas de place dans notre sociologique.

1. 8.2. La Réciprocité d'être

Il y a de la réciprocité d'être quand on rencontre l'autre, quand l'autre est un médiateur irrévocable entre « moi » et « moi-même ». C'est à travers l'autre que je me situe en tant qu'être dans le monde, c'est-à-dire, entre les autres et les choses. Lorsque je suis en face de l'autre celui-ci est l'avenir qui m'affecte et qui m'oblige à choisir. Comment vais-je bouger dans le monde ? Si l'on essaie d'être sans l'autre on essaie d'être Dieu et l'on tombe dans la solitude. La solitude consiste en la perte de « l'autre » : c'est la perte d'un autre spécial pour nous (en termes d'implication historique d'être). Après avoir fait l'expérience d'être en dehors de la solitude, on ne supporte plus d'y retourner. C'est impossible d'être « moi » sans « l'autre », car, dans ce cas, on ne développe pas de personnalité. « L'autre » est celui par qui on devient un « moi ». C'est « l'autre » de notre « sociologique de racine », c'est-à-dire, de notre sociologique familial, qui est le premier « autre » auquel nous sommes confrontés. C'est dans le sociologique familial que se construit le premier domaine : « l'environnement familial ». Lorsque l'on perd « l'autre » de cet « environnement familial » on se retrouve rejeté en dehors du monde. La solitude est le désespoir : je ne partage rien ; les autres non plus.

La famille est le groupe grâce auquel on entre dans le monde. C'est dans la famille que, par la médiation des autres, nous construisons nos premiers profils : fille, soeur, cousine, petite-fille, nièce. A un certain moment (pendant l'adolescence) nous transcendons cette situation. A mesure que nous rencontrons des médiations hors du cercle de famille, et grâce à ces nouvelles médiations, nous tissons de nouvelles relations et nous formons de nouveaux groupes sociologiques (sociologiques transcendant le sociologique familial). De la formation de ces nouveaux groupes résulteront de nouveaux profils : actrice, petite copine, amie, professeure, épouse, mère.

Si l'action ne me permet pas de construire de nouveaux sociologiques, je ne construirai pas de nouveaux profils : le sociologique est la condition du psychologique (le profil). Dans l'adolescence, nous sommes tiraillés entre les désirs de la famille et les désirs hors de la famille. Le tissage de nouvelles situations modifie mon sociologique loin de la famille (transcendant à la famille, c'est à dire, au-delà de la famille) sans perdre les médiations du sociologique initial : il s'opère une combinaison, je commence à transcender le profil familial. Les profils résultent des médiations que nous rencontrons:

MOI	AUTRE Hors du contexte familial	PROFIL
MOI	AMIE DANIELA	AMIE
MOI	DIRECTEUR DE THÉÂTRE	ACTRICE
MOI	COPAIN	FEMME
MOI	ETUDIANTS	PROFESSEUR
MOI	PROFESSEUR	ETUDIANTE

L'autre attend que la personne : écrive bien ; danse bien ; joue bien sur scène ; raconte de bonnes blagues ; soit un bon chercheur. Je suis la fille d'Odair et de Zuleide ; mais je suis, aussi, l'amie de Daniela ; je suis professeur des étudiants du cours de théâtre de l'UFPe⁵⁰² ; je suis également cousine de Patricia ; je suis élève de Leandro. C'est grâce aux actions qui se déroulent dans la matérialité que sera créé le sociologique. Voici quelques exemples d'action :

Le sociologique « groupe de théâtre » : moi qui me dirige vers un groupe de théâtre ; moi qui dis que je voudrais faire du théâtre ; moi qui vais aux répétitions, qui présente la pièce.

Le sociologique « groupe d'amis » : moi qui invite des amis à la maison de la plage, qui prépare à manger avec mes amis, qui se dispute avec eux, qui raconte des blagues à mes amis, qui écoute leurs blagues ; moi qui vais avec une amie au supermarché ; moi qui me fais belle pour une fête chez un ami ; moi qui m'achète des vêtements avec une amie qui m'a aidé dans mes choix...

⁵⁰² Université Fédérale de Pelotas/ RS - Brésil.

Je me reconnais dans ces actions, dans cette matérialité. C'est ainsi que se construit la personnalité. L'« autre » est notre possibilité quand existe la réciprocité d'être, notre médiation (pour être fille, mère, chercheuse, professionnelle, amie).

On a vu jusque là qu'on a besoin de l'autre pour être dans le monde. Nous nous constituons qui nous sommes dans un sociologique et ce sociologique bouge en fonction d'un certain imaginaire qui s'est construit socio-historiquement, matériellement. Nous pouvons imaginer des choses, des personnes, des situations, parce qu'il y a un imaginaire. Ayant éclairci cela, nous pourrions maintenant examiner l'objet-de-conscience-en image, ce qui se passe quand nous imaginons.

2. L'image

2.1. Caractéristiques de l'image

Dans son ouvrage *L'imaginaire*, après avoir écrit *L'imagination* (où l'on trouve un inventaire critique des théories de l'image depuis Descartes), Sartre se propose tout d'abord de décrire l'image, d'observer le phénomène :

« Nous laisserons de côté les théories. Nous ne voulons rien savoir de l'image que ce que la réflexion nous en apprendra. Plus tard, nous essaierons, comme les autres psychologues, de classer la conscience d'image parmi les autres consciences, de lui trouver une 'famille', et nous formerons des hypothèses sur sa nature intime. Pour l'instant nous voulons seulement tenter une 'phénoménologie' de l'image. La méthode est simple : produire en nous des images, réfléchir sur ces images, les décrire, c'est-à-dire tenter de déterminer et de classer leurs caractères distinctifs »⁵⁰³.

Sartre décrit en premier l'évocation subjective d'un objet absent, ce qu'il appelle, pour mieux se faire comprendre, image mentale : « A vrai dire l'expression d'image mentale prête à confusion. Il vaudrait mieux dire 'conscience de Pierre-en-image' ou 'conscience imageante de Pierre' »⁵⁰⁴. Tout d'abord, il suppose que l'objet n'est pas là et que nous posons son absence. De cette observation, il repère certaines caractéristiques de l'image, ce que l'on verra par la suite.

⁵⁰³ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, op.cit., p. 17.

⁵⁰⁴ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, op.cit., p. 21

2.1.2. *L'image est une conscience*

Dans *L'imaginaire* Sartre explique qu'à l'occurrence de l'imagination il n'y a pas d'objet-chose contrairement à la perception. L'objet en image n'est pas l'objet-chose parce que lorsque nous imaginons nous avons conscience d'être en présence d'un objet qui n'est pas une chose ; ce n'est qu'un objet. Quand nous arrêtons d'imaginer, cet objet disparaît. La propriété de l'objet en image est donc de disparaître quand on s'arrête d'imaginer, alors que dans la perception, la chose qui est pour nous objet de conscience en perception continue d'exister si on s'arrête de l'avoir comme objet de conscience (de le percevoir). Mais cela ne veut pas dire que nous nous trompons quand nous imaginons, comme le croyaient les philosophes et psychologues étudiés par Sartre dans *L'Imagination*. Le philosophe français démontre que ces théories échouent parce qu'elles partent d'une vérité a priori, celle de l'identification fondamentale entre l'image et la perception. Nous reprenons la citation de Sartre qui aborde cette question :

«...dès qu'on détourne son esprit de la pure contemplation de l'image en tant que telle, dès qu'on pense sur l'image sans former des images, il se produit un glissement et de l'affirmation de l'identité d'essence entre l'image et l'objet, on passe à celle d'une identité d'existence. Puisque l'image *c'est* l'objet, on en conclut que l'image existe comme l'objet. Et, de cette façon, on constitue ce que nous appellerons la métaphysique naïve de l'image. Cette métaphysique consiste à faire de l'image une copie de la chose, existant elle-même comme une chose. (...) C'est pourtant cette ontologie naïve de l'image que nous allons retrouver, à l'état de postulat plus ou moins implicite, chez tous les psychologues qui ont étudié la question⁵⁰⁵.

C'est une propriété de l'objet en image de ne paraître que pendant qu'on l'imagine, de ne se donner comme objet que quand on l'imagine (il s'agit de l'objet en image psychologique). L'objet en image n'est pas « perçu » par une conscience, sinon nous serions face au phénomène de la perception et l'objet perçu serait une copie de la chose, donc, une chose « diminuée ». La citation de Sartre nous explique bien le phénomène :

« Quand je perçois une chaise, il serait absurde de dire que la chaise est *dans* ma perception. Ma perception est, selon la terminologie que nous avons adoptée, une certaine conscience et la chaise est l'objet *de* cette conscience. A présent, je ferme les yeux et je produis l'image de la chaise que je viens de percevoir. La chaise, en se donnant maintenant en image, ne saurait pas plus qu'auparavant entrer *dans* la

⁵⁰⁵ *Ibid.*, pp.3-6.

conscience. Une image de chaise n'est pas, ne peut pas être une chaise. En réalité, que je perçoive ou que j'imagine cette chaise de paille sur laquelle je suis assis, elle demeure toujours hors de la conscience. Dans les deux cas elle est là, *dans* l'espace, dans cette pièce, face au bureau. Or – c'est avant tout, ce que nous apprend la réflexion – que je perçoive ou que j'imagine cette chaise, l'objet de ma perception et celui de mon image sont identiques ; cette chaise de paille sur laquelle je suis assis. Simplement la conscience *se rapporte* à cette même chaise de deux manières différentes. Dans les deux cas elle vise la chaise dans son individualité concrète, dans sa corporéité. Seulement dans un des cas, la chaise est 'rencontrée' par la conscience ; dans l'autre, elle ne l'est pas. (...) Et qu'est-ce au juste que l'image ? (...) c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou si l'on préfère, une certaine façon qu'à la conscience de se donner un objet. (...) pour éviter toute ambiguïté, nous rappellerons ici qu'une image n'est rien d'autre qu'un rapport. La conscience imageante que j'ai de Pierre n'est pas conscience de l'image de Pierre : Pierre est directement atteint, mon attention n'est pas dirigée sur une image, mais sur un objet »⁵⁰⁶.

L'image n'est donc pas une chose « diminuée ». L'image est une « certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience ».

2.1.2. *Le phénomène de quasi-observation*

En comparant l'image à la perception, Sartre constate que dans la perception, l'objet se donne par profils et qu'un savoir se forme lentement à mesure qu'on observe l'objet, à mesure qu'on en fait le tour. Il observe aussi que la connaissance de l'objet est infinie, inépuisable et que « Dans le monde de la perception, aucune 'chose' ne peut apparaître sans qu'elle entretienne avec les autres choses une infinité de rapports »⁵⁰⁷. Au contraire, dans l'image, le savoir est immédiat, nous n'avons pas besoin de faire le tour de l'objet pour l'apprendre : « une image ne s'apprend pas : elle est exactement organisée comme les objets qui s'apprennent, mais, en fait, elle se donne tout entière pour ce qu'elle est, dès son apparition »⁵⁰⁸ :

« Dans l'acte de l'imagination l'objet se rend à la conscience immédiatement par ce qu'il est. Il n'y a rien de nouveau qu'il puisse explorer, découvrir ou apprendre à son propos. Ses profils ne continuent pas au-delà de ce que la conscience imageante puisse constater. Différemment des objets en perception, où il y a toujours infiniment plus que ce qui est observable, l'objet-en-image présente une certaine *pauvreté essentielle* »⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, *op.cit.*, pp. 21-22.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰⁹ Pedro BERTOLINO *et al.*., *Cadernos de Formação : O imaginário* [Cahiers de formation: l'imaginaire], Florianópolis: Nuca Edições, 2001. p. 51.

En outre, les éléments d'une image n'entretiennent aucun rapport avec le monde. Sartre décrit l'image comme un phénomène de quasi-observation puisque lorsque l'on est conscience d'un objet en image, on est placé dans « l'attitude de l'observation, mais c'est une observation qui n'apprend rien »⁵¹⁰, «... l'objet en image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a »⁵¹¹.

2.1.3. *La conscience imageante pose son objet comme un néant*

Sartre constate que toute conscience

“pose son objet, mais chacune à sa manière. La perception, par exemple, pose son objet comme existant. L'image enferme, elle aussi, un acte de croyance ou acte positionnel. Cet acte peut prendre quatre formes (...): il peut poser l'objet comme inexistant, ou comme absent, ou comme existant ailleurs ; il peut aussi le ‘neutraliser’, c'est-à-dire ne pas poser son objet comme existant »⁵¹². C'est ainsi qu'être présent en image signifie être absent. « L'objet-en-image est posé par la conscience imageante comme un rien d'être »⁵¹³».

2.1.4. *La spontanéité*

« La conscience imageante est spontanée et créatrice ; elle soutient, maintient par une création continuée les qualités sensibles de son objet »⁵¹⁴. « Dans l'imagination la conscience imageante ne ‘rencontre’ aucune inertie ; c'est elle qui constitue (...) l'objet-en-image à partir de la dégradation de savoirs passés⁵¹⁵ ». « L'objet-en-image est constitué et conservé par la conscience-en-image, spontanément. Elle se préserve et se détruit selon la spontanéité de la conscience ».

Après avoir décrit certaines formes de conscience qu'on appelle « images », Sartre se propose de faire la théorie du rapport de l'image avec son objet :

⁵¹⁰ Jean-Paul SARTRE, *ibid.*, p. 28.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 37.

⁵¹² *Ibid.*, p. 32.

⁵¹³ Pedro BERTOLINO *et al.*, *Cadernos de formação: O imaginário, op.cit.*, p. 124.

⁵¹⁴ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire, op.cit.*, p. 37.

⁵¹⁵ Pedro BERTOLINO *et al.*, *Cadernos de formação: O imaginário, op.cit.*, p. 125.

« ...nous ne savons pas où finit la classe des images. Par exemple, il existe dans le monde extérieur des objets que l'on nomme aussi des images (portraits, reflets dans un miroir, imitations, etc.). S'agit-il d'une homonymie, ou bien l'attitude de notre conscience devant ces objets est-elle assimilable à celle qu'elle prend dans le phénomène 'd'image mentale' ? »⁵¹⁶.

Il considère cette hypothèse, c'est-à-dire, que l'attitude de notre conscience devant les objets qu'on nomme « images » est assimilable à l'attitude que notre conscience prend dans le phénomène « d'image mentale ». C'est ce qu'il va explorer par la suite, dans le Chapitre intitulé « La famille de l'image ».

2.2. la famille de l'image

2.2.1. Image, portrait, caricature

Pour expliquer ces trois rapports de l'image à son objet Sartre aborde de nouveau la relation avec son ami Pierre : « L'image mentale » de Pierre, le portrait de Pierre (sa photo) et la caricature de Pierre. Il s'agit toujours de rendre présent un objet, le visage de Pierre, qui n'est pas là. « Nous trouvons donc, en premier lieu, une intention dirigée sur un objet absent »⁵¹⁷. L'objet n'est pas là, nous le savons et nous posons, donc, dans ces trois cas, son absence. Au delà de pouvoir poser l'absence d'un objet, Sartre vérifie qu'on peut aussi poser l'inexistence d'un objet :

« Par derrière leur représentant physique, qui est la gravure de Dürer, le Chevalier et la Mort sont bien des objets pour moi. Mais ce sont des objets dont, cette fois, je pose, non l'absence, mais l'inexistence. Cette nouvelle classe d'objets, auxquels nous réserverons le nom de fictions, comprend des classes parallèles à celle que nous venons d'envisager : la gravure, la caricature, l'image mentale.

Nous dirons en conséquence que l'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de '*représentant* analogique' de l'objet visé. (...) Nous distinguerons donc les images dont la matière est empruntée au monde des choses (images d'illustration, photos, caricatures, imitations d'acteurs, etc.) et celles dont la matière est empruntée au monde mental (conscience de mouvements, sentiments, etc.) »⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, op.cit., p. 40.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁵¹⁸ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, op.cit., p. 46.

2.2.2. Du signe à l'image : la conscience des imitations

Après avoir exploré le portrait, Sartre aborde le cas de l'imitation : un chanteur de music-hall imitant Maurice Chevalier, ce qui s'approche du travail de l'acteur que j'aurai à expliquer. Sartre fait remarquer que

« Il est exact que l'imitation use des signes qui sont compris comme tels par le spectateur. Mais la liaison du signe avec l'image, s'il faut l'entendre comme un lien associatif, n'existe pas ; et d'abord pour la raison que la conscience d'imitation, qui est elle-même une conscience imageante, ne renferme point d'image mentale. D'ailleurs, l'image, comme le signe, est une conscience »⁵¹⁹.

« La différence entre la conscience d'imitation et la conscience de portrait vient des matières. La matière du portrait sollicite d'elle-même le spectateur d'opérer la synthèse, parce que le peintre a su lui donner une ressemblance parfaite avec le modèle. La matière de l'imitation, c'est un corps humain. Il est raide, il résiste. La fantaisiste est petite, replète, brune ; femme, elle imite un homme. Il en résulte que l'imitation est un *à peu près*. L'objet que Franconay produit au moyen de son corps est une forme faible, qui peut constamment s'interpréter sur deux plans distincts : je suis constamment libre de voir Maurice Chevalier en image, ou une petite femme qui fait des grimaces. De là le rôle essentiel des signes : ils doivent éclairer, guider la conscience.

La conscience s'oriente d'abord sur la situation générale : elle se dispose à tout interpréter comme une imitation. Mais elle reste vide, elle n'est qu'une question (qui va-t-on imiter ?), qu'une attente dirigée. Dès l'origine elle se dirige, à travers l'imitateur, sur un personnage indéterminé, conçu comme l'objet X de l'imitation. La consigne qu'elle se donne est double : il faut déterminer l'objet X d'après les signes que nous fournira l'imitateur ; il faut réaliser l'objet en image à travers celui qui l'imité »⁵²⁰.

Dans le cas de l'imitation d'une personne qui existe, l'acteur pose un objet existant, mais absent. Il pose l'absence d'un objet. Maurice Chevalier existe mais il n'est pas là. L'acteur va observer l'objet réel (les actions, les états de Maurice Chevalier, sa posture, ses gestes, sa façon de regarder, de bouger ses mains, son tonus musculaire, son rythme, etc.) pour pouvoir le représenter avec son propre corps. La matière de l'imitation c'est le corps humain. L'acteur va être irréllement Maurice Chevalier.

Quand l'acteur va représenter Othello, on pourra comprendre qu'il va poser l'inexistence d'un objet à travers son corps, à travers des signes produits corporellement. Il devient le « représentant analogique » de l'objet visé. Dans ce cas il ne s'agit pas d'une imitation, mais d'une singularisation de l'image d'Othello, une

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁵²⁰ *Ibid.*, pp. 58-59.

image qui fait partie de l'imaginaire de notre culture. Cet objet est classé par Sartre comme fiction, comme pour le cas de la gravure de Dürer vu antérieurement.

Avant d'utiliser cette théorie que nous venons d'exposer pour éclairer la question de l'imaginaire et de l'imagination dans le travail de l'acteur, nous nous pencherons sur la théorie sartrienne de l'émotion. C'est dans le chapitre VI que nous utiliserons ces théories pour aborder ces phénomènes chez l'acteur.

Chapitre V

Théorie de l'émotion

Nous exposerons dans ce chapitre la théorie de l'émotion telle qu'elle a été éclaircie par Sartre dans *Une esquisse de la théorie de l'émotion*. Comme nous l'avons constaté dans la première partie de cette recherche, les directeurs-pédagogues du début du XX^{ème} siècle ont compris que l'émotion était à l'intérieur de la personne. Dans une première phase de son travail, Stanislavski pensa qu'il fallait que l'acteur revive l'émotion vécue dans une situation passée. Selon les fondements théoriques admis par le directeur russe, les émotions restaient archivées dans une intériorité occulte de l'acteur. Il fallait alors trouver un moyen pour les faire jaillir, permettant de la sorte qu'elles se substituent à celles du personnage, tout en respectant leur analogie. Dans une seconde phase de son travail, lorsqu'il s'est consacré à l'étude de l'action physique, quand l'« extériorité » était au premier plan dans ses propos, il comprit que cette méthode permettait à l'acteur de libérer les émotions qu'il avait emmagasinées. Par la suite, Copeau et Jouvet, ont également pris en compte des principes métaphysiques et théologiques pour comprendre l'émotion dans le travail de l'acteur.

Cette compréhension de l'émotion, « intérieure » à la personne et nécessaire au travail de l'acteur, a causé beaucoup de problèmes comme nous l'avons vu précédemment. Meyerhold a critiqué cette conception, et de même Brecht qui l'interpréta comme une aliénation de l'acteur et du théâtre.

Pour comprendre ce phénomène, pour comprendre et expliquer la question de l'émotion au théâtre sans courir le risque de tomber dans ces problèmes évoqués ci-dessus, il faudra tout d'abord comprendre l'émotion hors du théâtre, l'émotion d'une personnalité dans la vie de relations. Cela fait, nous pourrons alors comprendre l'émotion de l'acteur étant donné que l'acteur est une personnalité. Avec cet outil nous pourrons aussi comprendre le travail de l'acteur qui consiste à représenter des personnages (selon les propos des directeurs pédagogiques étudiés dans la première partie de ce mémoire) qui ressentent des émotions. Cette distinction entre l'émotion de

l'acteur (une personnalité) et celle du personnage (la représentation d'une personnalité) ne sera possible que lorsqu'on aura compris en quoi consiste le phénomène de l'émotion. La relation de la théorie scientifique de l'émotion et le travail de l'acteur ne sera faite que dans le chapitre suivant.

1. Le phénomène de l'émotion : la théorie anthropologique des émotions.

1.1. L'émotion est un fait concret, psychophysique

L'émotion provoque une multiplicité d'effets physiologiques que l'on peut facilement observer : transpiration, tremblements, frissons, essoufflement, paralysie, douleurs thoraciques, tachycardie, sensation de froid, etc. Tout cela se passe au niveau du « corps-conscience » - une unité synthétique. Le phénomène de l'émotion ne saurait impliquer isolément le corps ou la conscience. Le corps et la conscience traités isolément sont des abstractions, ce sont des découpages d'un ensemble, comme on l'a vu précédemment. Les événements psychophysiques constitutifs de l'émotion se retrouvent dans le Moi, c'est-à-dire, chez la personne faite de chair et d'os. La personne est un corps-conscience qui bouge en relation aux autres et aux choses. Il n'y a donc pas d'émotion sans conscience d'émotion et seule, la conscience n'interfère pas dans l'émotion. C'est dans le concret que les émotions ont lieu.

L'émotion est un événement réel (analogon physique matériel, c'est à dire, qui implique de la force et de la masse) associé à une composante virtuelle (analogon affectif, c'est à dire, de la force sans masse). Par exemple, la force d'attraction qu'une femme exerce sur un homme ne dépend pas seulement de la femme, de son corps (événement réel). La force d'attraction, ou de répulsion, dépend également de la fonction anthropologique exercée par la femme dans un contexte particulier (analogon affectif). L'émotion est un phénomène qui englobe un sujet émotionné (qui se laisse toucher par l'objet) et un objet émotionnant (qui touche le sujet) : un objet qui a sa fonction par la force de l'atmosphère, ce qui revient à dire que les objets affectent le sujet, mais il faut une totalité. L'émotion est

donc l'objectivation psychophysique du sujet dans la situation de l'affectation (noématique) par un objet. Sans l'affectation noématique il n'y a pas d'émotion. Si la personne ne comprend pas ce qui lui arrive, elle pensera qu'elle subit l'action d'une force étrangère.

Les comportements purs et simples ne sont pas de l'émotion. Une personne qui en bat une autre peut ne pas être énervée. Une personne qui se débat peut ne pas être perturbée (elle se débarrasse, peut-être, de fourmis dans son corps, par exemple). Donner un coup de poing sur la table n'est pas forcément conséquence de tension émotionnelle. Si l'émotion était un simple comportement il serait facile de s'en débarrasser. Il suffirait de se délivrer du comportement. Les comportements sont des « variables indépendantes ».

L'émotion est limitée dans le temps et s'estompe progressivement (cela est valable pour l'« émotion vraie »). L'émotion (le physiologique de l'émotion), ne disparaît pas subitement. Elle est psychophysique, elle a une durée qui ne dépend pas de la pensée. C'est un phénomène complet; il ne s'agit pas d'un événement isolé.

1.2. Le phénomène émotion est singulier-universel

Il y a une infinité de formes et de types d'émotion, mais la joie reste la joie, ainsi que la tristesse, tout comme la peur. Les joies se ressemblent toutes. La définition de la joie est universelle. De même toutes les tristesses se ressemblent. La définition de la tristesse est universelle, mais chaque moment de tristesse est particulier. Ainsi vont, également, toutes les peurs, irréductibles les unes aux autres. Il y a toujours une particularité dans la venue d'une émotion. Chaque émotion est vécue par un sujet à un moment précis. A chaque jour ou période de nos vies se sont construites des situations particulières, et on peut être plus ou moins touché par les émotions en fonction d'une situation donnée.

1.3. Conditions pour la survenue de l'émotion

L'émotion dépend de la situation ontologique (de réalité), de notre localisation anthropologique et de notre condition psychologique (des faits concrets dans le monde des relations ; des faits qui englobent des personnes, des choses, à un certain moment et un certain lieu). Le psychologique transcende l'anthropologique. Pour qu'il y ait une personnalité il faut d'abord un fait anthropologique : la naissance d'un homme. Tout ce qui constitue le psychologique et le psychopathologique a un rapport avec des faits anthropologiques, historiques. Donc toute affectivité émotionnelle a sa condition de possibilités basée sur des faits historiques, anthropologiques. C'est à travers ce que fait le sujet (et non ce qu'il dit faire) qu'il se construit: on est le résultat de ce que l'on fait. L'émotion est un fait anthropologique et implique la conscience de l'émotion, c'est-à-dire, le savoir-être dans l'émotion (on ne peut pas être joyeux sans en « avoir conscience », ou sans le « savoir »).

Les conditions de survenue de l'émotion sont de nature socio-historique. Elles dépendent de l'atmosphère sociologique et de la situation d'être dans cette atmosphère. Les gestes, la pensée, les émotions, sont comme les « petites feuilles » (expériences) que « la fourmi emporte dans sa fourmilière » (conscience réflexive) et qui sont transformées en « champignon » (savoir-être). C'est ainsi que le « champignon » d'une « fourmilière » (personnalité) est toujours différent des autres (quoiqu'ayant la même nature chimique). De même les champignons sont différents chaque jour. Tout le monde a un savoir-être qui lui impose « un champ de possibilités-d'être ». Chaque personne peut donc avoir des émotions plus ou moins fortes, peut n'être touchée que par certaines choses. Pour que l'émotion ait lieu il faut une « atmosphère socio-historique » et un « sujet singulier » (un homme placé dans cette force atmosphérique qui reçoit des décharges). Voyons ce qu'il faut rassembler pour que l'émotion ait lieu :

1.3.1. Croyance

Toute émotion suppose une croyance. Celle-ci est une condition de possibilité pour l'émotion. La croyance est une situation psychologique d'être (donc, psychophysique) dans laquelle s'objective notre possibilité d'être en des termes de

rationalités qui ne peuvent être invalidées. La croyance n'est pas une simple manifestation de foi. C'est le champ de possibilités donné rationnellement. C'est l'imposition de notre ajustement rationnel dans la réalité. La croyance est une situation ressentie, mise en possibilités d'être, que l'on ne peut ni révoquer, ni rejeter. C'est notre espace délimité dans le champ des possibilités.

Croire signifie s'expérimenter dans un champ de possibilités exclusives. La croyance est l'emprisonnement de la personne dans un champ de possibilités. C'est la disposition de la personnalité à avoir telle ou telle émotion. La fausse émotion ainsi que l'émotion vraie⁵²¹ concernent la « croyance-d'être ». Je sais, par exemple, que je suis actrice. Je peux ne pas être sur scène maintenant, mais si je répète pour jouer tel rôle, et si je monte sur scène, je sais que je vais jouer mon rôle : celui-ci étant l'un de mes champs de possibilités auquel je ne peux échapper.

La croyance est un fait purement psychologique. La croyance est la « certitude-d'être », c'est une situation psychologique où la personne constate que son destin est déterminé, ne pouvant pas être changé. L'être vit une expérience qui l'emprisonne et il n'a pas d'issue : il est condamné à être cela.

1.3.2. Spontanéité

L'émotion a toujours lieu sur le plan de la spontanéité. Elle n'a pas lieu si la personne se trouve dans la position critique du Moi. L'émotion consiste en « l'expérimentation d'être » par excellence. La personne s'expérimente psychophysiquement. On est touché par les émotions lorsque l'on est absorbé par l'objet (quand le corps-conscience fait partie du même phénomène, étant absorbés par ce que l'on est en train de faire ou par la situation dans laquelle on se trouve), cela veut dire que l'émotion n'a lieu que dans le cadre de la « spontanéité ».

⁵²¹ Ces concepts seront éclaircis plus tard.

1.3.3. Dégradation du savoir-être

Pour entrer dans l'émotion il faut entrer dans le virtuel, et pour entrer dans le virtuel il faut une « dégradation du savoir-être ». Dans la mesure où « le monde se dégrade », le savoir-être se dégrade aussi. Le sujet devient sujet imaginant et l'objet devient objet en image. On assiste à une chute soudaine dans le magique, le virtuel. L'émotion est la perte critique de la situation. Celui qui se laisse toucher par l'émotion se laisse toucher par un objet virtuel : un objet qui était physique se convertit en analogon (effrayant, par exemple) et il précipite le sujet dans la peur. Le virtuel change selon la personne. Il dépend de toute une atmosphère (de tout un champ de pressions) dans laquelle la personne s'est constituée l'être qu'elle est. Ce qui touche une personne ne touche pas une autre de la même manière. Par exemple : il faut une dégradation du savoir-être pour qu'une femme ressente l'émotion « peur » d'un cafard. Elle passe par le « se savoir-en-étant » dans la possibilité d'être attaquée par le cafard (ce qui n'est pas possible dans la réalité concrète).

1.3.4. Affectation noématique

Nous avons déjà eu l'occasion d'établir que « sans affectation noématique il n'y a pas d'émotion ». Il faut comprendre l'affectation noématique comme étant toujours une « affectation psychophysique ». Il n'y a donc pas d'émotion sans affectation psychophysique. Le sujet peut être touché en termes noématiques parce que les choses en viennent à avoir une « propriété noématique ». Cela arrive car il y a une relation historico-matérielle entre un objet et l'autre, entre un événement et l'autre. La propriété noématique est la propriété particulière qu'a un objet de toucher une personne. Les choses acquièrent une propriété noématique tout au long de l'histoire de la relation entre le sujet et la chose.

Ce sont des événements réels qui provoquent des émotions chez le sujet. Ce n'est pas un objet isolé qui peut toucher un sujet, mais un objet dans une certaine situation socio-anthropologique concrète exerçant une forte pression sur le sujet (une atmosphère). Les objets dans l'avenir, dans une certaine situation, ne nous touchent pas directement ; ils le font indirectement. L'avenir socio-historique active le passé socio-

historique. Selon notre relation avec le passé nous serons atteints, touchés. C'est-à-dire qu'il y aura une décharge de forces noématiques dans le Moi (décharge de forces dans le futur puisque le Moi se trouve dans le futur). Les émotions ont lieu avec le Moi (sujet objectivé, psychophysique ; il existe objectivement dans un certain lieu, à un certain moment, dans certaines possibilités d'être). Le futur aura donc une fonction dans le passé (par identité noématique) – c'est alors que se constituent les propriétés noématiques – et le passé, activé, aura sa fonction dans le Moi – il y aura une décharge de forces noématiques dans le Moi.

Sans futur il n'y a pas de passé. S'il n'y a pas de relation entre le futur et le passé il n'y a pas de sujet psychophysique. Il y a toujours quelque chose qui nous touche par la relation entre le futur et le passé. Il faut qu'il y ait un analogon physique. Par exemple : un enfant qui s'est déjà brûlé ne va pas remettre sa main dans le feu. Il se transpose virtuellement dans l'expérience de la brûlure et ne remet pas sa main au feu. L'analogon physique est le feu. L'analogon affectif est le fait de « se brûler ». C'est ainsi que l'avenir (se brûler) touche le passé (il s'est déjà brûlé) en précipitant virtuellement l'avenir (que l'enfant ne désire pas). Il enlève donc sa main et ne se brûle pas.

L'objet n'est jamais touché en tant que pure présence (être). On le touche cependant comme présence (être) et absence (néant). C'est en fonction de notre relation avec l'objet que l'on sera touché ou pas. Pour expliquer ce que je viens d'affirmer je vais me servir d'un exemple concernant ma vie de relations : ma grand-mère est atteinte de la maladie d'Alzheimer. Elle n'est plus la même depuis quelques années. Elle ne prononce plus mon nom ; elle parle mais elle ne tient pas de conversation. Elle n'a plus le regard de quelqu'un qui me comprend. C'est en écrivant ceci que je me souviens de certaines choses qui me donnent de la force : elle est tendre avec moi, elle m'embrasse, elle connaît la date de son anniversaire et veut préparer sa maison pour y recevoir ses enfants. Quand je la vois je la touche en tant que présence – ma grand-mère est là, en chair et os, avec ses difficultés, ses fragilités, sa tendresse – mais je la touche aussi en tant qu'absence – ma grand-mère du passé, souriante, avec qui j'adorais parler. Cette grand-mère du passé me manque. Aujourd'hui je suis plus tranquille, mais ça a été dur pour moi d'apprendre à vivre avec cette maladie. C'était comme si ma grand-mère

n'existait plus. Son corps vivant est là, mais où est ma grand-mère ? Mes cousines qui la visitent plus rarement en repartent frustrées : elles veulent rencontrer leur grand-mère, mais elles n'y parviennent pas.

Comme j'ai toujours eu des relations très affectueuses avec ma grand-mère, en la voyant, je suis très émue. Ma grand-mère a une fonction noématique en moi. Une autre personne qui ne l'a jamais vue avant peut ne pas être touchée en voyant ma grand-mère. C'est l'histoire de relation avec l'objet de conscience (en l'occurrence, ma grand-mère) qui décide mon état d'affectation. Ma grand-mère est aujourd'hui son propre analogon physique dans le passé. L'analogon affectif est une suite logique de l'analogon physique étant donné que ce que je vois aujourd'hui est analogue physiquement à l'objet du passé, ce qui me touche de la même façon : j'éprouve le goût délicieux d'être petite-fille dans le passé (le savoir-être est mis en œuvre par implication noématique : la grand-mère actuelle/celle du passé). Je constate cependant que je n'ai plus ma grand-mère d'avant et « j'éprouve donc son absence ».

On a donc vu que cet événement futur met en œuvre un fait passé par implication noématique, ce qui implique le savoir-être. Cette mise en œuvre d'événements révolus récupère des forces passées qui touchent le Je (je-sujet).

La force vient toujours du futur. C'est le futur qui ranime le passé. Ce n'est pas psychologique, mais physique. Le passé mis en œuvre par un certain avenir devance virtuellement un avenir que la personne peut désirer ou pas. C'est en fonction de ce désir que l'on fait régulièrement nos choix. Il y a l'avenir menaçant : celui qui amène le sujet à être le même qu'il a été dans le passé ; et il y a le futur qui ouvre la possibilité pour le sujet d'être un autre, différent de ce qu'il a été dans le passé ou bien meilleur que ce qu'il a été dans le passé.

C'est la force qui vient du futur qui constitue l'émotion, jamais celle du passé. Il peut y avoir force vers le futur (positive) ou vers le passé (négative). Les forces du passé sont toujours hypnagogiques. Elles peuvent être :

- Hypnagogique déshinibante (positive) : celle qui ne bloque pas le sujet. Elle est dite positive parce qu'elle ne provoque pas de blocage, mais elle est forcément négative, étant donné que c'est une force du passé. L'hypnagogique positif est moins négatif ;
- Hypnagogique inhibante (négative), celle qui bloque le sujet. Quand la force du désir (force de l'avenir) nous touche en nous empêchant de bouger, on a des problèmes. Cela se doit, pour le sujet, au fait d'être emprisonné dans un horizon passé. Voilà donc ce qui caractérise une psychopathologie : le passé est dominant et ses forces empêchent que la personne soit atteinte par les forces du futur.

La force de la « certitude-d'être », de l'hypnagogique, c'est la force du passé. Le maximum que la « certitude-d'être » offre au sujet c'est la possibilité pour lui de répéter ce qu'il a déjà été. La force du passé ne peut que préserver l'état d'être du sujet. C'est pour cela que la force du passé est ontologiquement une force négative, ne permettant donc jamais au sujet « d'être plus, d'aller au-delà ». L'hypnagogique c'est la force du passé mise en œuvre par l'avenir. Il s'agit, en fait, de la force du désir (la force des choses sur les personnes), le futur étant ce qui nous tire. C'est le futur qui peut enrichir ontologiquement une personne. Le désir, pour sa part, nous permet d'aller au-delà de ce que nous avons déjà été. Si l'on se trompe lors de nos ajustements réflexifs on pourra avoir des possibilités erronées dans l'avenir.

1.3.5. L'expérimentation psychophysique d'être

L'expérimentation psychophysique (celle du sujet dans une certaine atmosphère) est également une condition pour l'émotion. Cela ne signifie quand même pas que toute expérimentation psychophysique concerne l'émotion. Un professeur peut être absorbé par l'acte d'apprendre quelque chose à quelqu'un, ce qui est une expérimentation psychophysique, sans être, pour autant, touché par l'émotion. Pour qu'il y ait cependant de l'émotion il faut, répétons-le, une expérience psychophysique.

1.3.6. L'anticipation psychophysique d'être

Sans l'anticipation psychophysique d'être il n'y a pas d'émotion. L'anticipation psychophysique d'être est le désir : le sujet est quelque part et il désire arriver à un autre point. Désirer arriver à cet autre point c'est s'expérimenter déjà avec cette réussite (arriver là-bas). Lorsque j'anticipe, je m'expérimente dans la conquête du lendemain. Toute émotion est virtuelle parce qu'elle vient du futur, c'est-à-dire, de « l'anticipation d'une situation psychophysique d'être ». Par exemple, nous pleurons lors de l'enterrement d'une personne qui nous est chère. « L'anticipation psychophysique d'être » consiste dans la prévision du manque. Nous pleurons donc en fonction d'un futur d'absence de la personne, nous trouvons cela insupportable. Ce futur a une relation avec le passé en fonction de l'implication noématique (car il passe par le savoir-être). L'émotion provoque toujours un débat entre ce que nous sommes et ce que nous désirons être : tout y est mêlé, comme dans un tourbillon. Nous ne prenons pas de recul pour rationaliser, nous ne contrôlons pas la situation.

1.4. Emotion réactive et émotion hypnagogique

L'émotion subie par le sujet est en général « réactive », c'est-à-dire, qu'elle a lieu en fonction d'une situation socio-historique actuelle. Un exemple de problème socio-historique est le chômage, et, par conséquent, une situation financière difficile pour celui qui est au chômage. La situation a lieu et le sujet a donc un problème psychologique (une émotion) « réactif », selon l'atmosphère socio-historique. Si l'atmosphère change (si le sujet trouve un travail, il a de l'argent), il va arrêter de souffrir psychologiquement. Donc quand l'émotion subie par le sujet est réactive, il suffit de changer l'atmosphère socio-historique pour que l'émotion change. Mais quand l'émotion est hypnagogique il ne sert à rien de changer l'atmosphère socio-historique, c'est-à-dire, le sociologique. L'émotion persiste. Elle persiste car le psychologique a gagné de la transcendance. Le problème psychologique a transcendé le socio-historique. C'est ce que nous allons voir maintenant.

1.5. Se trouver dans la régularité anthropologique : être mêlé aux autres.

Bouger dans la normalité⁵²² anthropologique signifie que l'être du sujet est possible, autant que celui des autres, tous étant « mêlés les uns aux autres comme un tissu ». Dans ce processus c'est l'émotion qui décide de la régularité ou de l'irrégularité. Il y a une régularité des émotions et un trouble des émotions. Celui qui n'a pas de complications émotionnelles ne peut pas devenir fou. Un problème psychologique est toujours un problème émotionnel.

Toute culture, toute époque, possède son « modèle anthropologique normal⁵²³ ». La peur, la tristesse, la joie, le désespoir, la folie, le suicide, peuvent arriver à n'importe quel être humain, indépendamment de sa culture ou du moment. Ces émotions seront plus ou moins supportables à l'être humain selon sa culture. Il y a un modèle anthropologique dans lequel les choses sont supportables pour l'homme et font en sorte qu'il puisse être celui qu'il désire être. Quand les choses que l'on fait ou expérimente ne suivent pas le modèle anthropologique elles nous sont insupportables car elles empêchent le tissu sociologique de se tisser. C'est pour cette raison qu'une personne d'une certaine culture non complexe supporte de manger un être humain (canibalisme), alors qu'une personne d'une autre culture ne le supporte pas. Quand elle quitte le modèle anthropologique l'émotion devient pathologie, psychopathologie, c'est-à-dire qu'elle subit un manque de contrôle émotionnel.

L'émotion qui fait que quelqu'un puisse être celui qu'il désire être (être fille, épouse, mère, etc.), est positive. Celle qui empêche le sujet d'être, est négative. Nous reviendrons sur cette différence de manière plus approfondie plus tard.

1.6. Rationalité

La rationalité est une situation psychologique. Nous la produisons et l'acquérons ; c'est donc un enrichissement ontologique qui ajoute, ainsi, quelque chose à l'homme : ce qui le fait transcender l'animal commun. La rationalité est l'illumination

⁵²² Il faut faire attention de ne pas comprendre ce terme dans le sens moral.

⁵²³ Il faut comprendre « normal » dans le sens de « régulier ».

de notre champ de possibilités d'être en fonction de notre inscription dans ce champ de possibilités. C'est ce que l'on est à même d'être : c'est l'espace, le destin, la force de l'être humain. On ne peut y échapper. La rationalité mène la personne à une situation de croyance.

Le « moi-dans-l'horizon passé » naît d'un ensemble de faits historiques que l'on ne peut ni ignorer ni effacer. Les faits passés pèsent (c'est une force anthropologique matérielle et historique) sur le « moi-dans-l'horizon passé » ce qui fait du sujet ce qu'il a été. C'est ainsi que je me sais, chacun se sait, chaque personne est un objet pour soi-même. Personne ne peut s'ignorer soi-même. On ne peut pas ignorer ce que l'on est parce que « l'on a été ». C'est alors que la rationalité apparaît : ce « savoir-être » psychophysique, qui est au centre de l'être. La rationalité qui s'impose aujourd'hui au sujet comme s'il était « irrémédiablement destiné à ceci ou cela » peut changer en fonction du futur. Si le passé est le plus fort, le sujet est prisonnier de sa situation. Par contre si l'attraction du futur l'emporte sur celle du passé, il réussit à être celui qu'il désire être.

Il est important de comprendre ce qu'est la « rationalité » (en tant que terme technique) pour comprendre ce que signifie « la perte de la rationalité » - et ne pas faire de confusion avec le « mythe de la raison » qui nous fait comprendre la folie comme une « déraison ». La « perte de la rationalité » (folie) correspond à la perte de la possibilité d'être dans un champ illuminé par une certaine rationalité. D'abord on fait les choses. Ensuite, lorsque l'on procède à l'arrangement réflexif on peut entrer ou ne pas entrer dans l'arrangement sociologique⁵²⁴. Ne pas faire partie de l'arrangement sociologique entraîne la perte de la possibilité d'être dans un champ illuminé par une certaine rationalité. C'est ce que l'on appelle la « perte de rationalité » ou la « folie », que nous aborderons plus tard lorsque nous parlerons de « l'émotion négative ». Il y a la division entre moi et le futur, c'est-à-dire, entre moi et mes possibilités d'être. Le moment de rationalité a lieu quand le sujet se voit spontanément comme étant un être qui vit une certaine situation. Il « est » cela. Il s'agit d'une « certitude-d'être ». La

⁵²⁴ Le sociologique est comme un tissu. Nous sommes tissés les uns aux autres dans notre famille. Ce qu'une personne de ce sociologique fait de sa vie va affecter celle des autres. Le tissu sociologique a une certaine harmonie, c'est ce qu'on appelle ici « arrangement sociologique ».

rationalité est un ensemble de « certitudes-d'être ». Lorsque nous nous voyons spontanément dans une situation : ici survient la rationalité, ici s'impose à nous notre situation dans un champ de possibilités.

1.7. Les émotions articulent le sociologique

C'est lorsqu'il y a la réciprocité que l'être est rendu possible. Sans réciprocité entre un fils et son père, il n'y a pas d'être fils ou père. Un être rend l'autre possible: voilà la réciprocité (ou le sociologique). Et ce sont les émotions qui nous mêlent, qui nous tissent, en articulant le sociologique. A ce propos il est intéressant de voir le film *La couleur du paradis* ⁵²⁵, où un père biologique devient père sociologique devant la peur qu'il éprouve, soudain, de perdre son enfant.

S'il n'y a pas d'émotion il n'y a pas de sociologique (il faut faire attention ici à ne pas confondre l'émotion avec l'affectivité). Et s'il n'y a pas de sociologique, au singulier (chez un individu), l'émotion ne sera pas contrôlée. Toute complication psychologique est un trouble émotionnel. Le psychologique est virtuel. La force du psychologique dépend toujours de la force de l'anthropologique. L'impasse, c'est-à-dire, le trouble d'émotion, se situe toujours dans le sociologique : le fils n'arrive pas à être fils ; le père n'arrive pas à être père, etc.

Nos choix se font toujours face à l'autre qui a un rapport avec notre être, c'est-à-dire, notre « famille sociologique ». C'est là que l'on trouve ce qui est fondamental et décisif dans ce sens. C'est dans l'implication avec les autres (qui nous sont précieux) que nous devons choisir. Dans la nécessité de choisir, nous nous choisissons. Il y a beaucoup de possibilités. Si l'on va vers tout, on ne va nulle part, donc, on ne sera rien. Pourtant, nous devons faire nos choix et en choisissant quelque chose, nous éliminons d'autres possibilités. Quand je choisis, je m'engage et cet engagement est matériel. Si j'ai choisi de donner des cours à l'université, je ne peux m'échapper et partir en voyage à tout moment. En permanence nous faisons des choix qui nous privent par ailleurs de bien d'autres choses qui s'offrent à nous. L'avenir met cependant en danger ce que nous sommes (et nous sommes « face à l'autre »). L'avenir peut nous enrichir mais il peut,

⁵²⁵ Film iranien de Majid Majidi, réalisé en 2001.

également, détruire tout ce qui a été fait. C'est pour cela qu'il faut savoir choisir. Il est vrai que l'on ne s'appartient pas parce que les autres nous construisent aussi. Mais l'affirmation selon laquelle on n'appartient pas aux autres parce que nous aussi, nous nous construisons, est également correcte. Face à cela, que l'on le veuille ou non, c'est dans cette complexité que l'on doit être des sujets de notre être.

Nous allons ensuite éclaircir la différence entre l'émotion positive, qui caractérise le sujet rendu possible, c'est-à-dire, celle qui a lieu quand la « force du désir » l'emporte sur la « certitude-d'être » et l'émotion négative, qui est une caractéristique du sujet impossibilité et qui se déroule lorsque la « certitude-d'être » l'emporte sur le « désir ». On peut ainsi comprendre en quoi consistent la fausse émotion et l'émotion vraie.

2. L'émotion vraie

Dans le cas de l'émotion vraie le sujet est tout simplement saisi par une certaine atmosphère qui se construit. Il n'a pas besoin de faire des efforts pour ressentir l'émotion. Elle nous prend par surprise. L'émotion vraie altère, en outre, le savoir-être du sujet. Quand quelqu'un lui offre un cadeau (qu'il aime beaucoup), par exemple, il vit une certaine émotion qui touche son savoir-être. Il n'est plus le même par la suite car cette émotion l'a enrichi. Et s'agissant d'une tristesse, le sujet vit l'émotion et se l'approprie. Son être change.

L'émotion vraie dure un moment, elle s'éteint lentement. L'objet peut ne plus être là mais nous avons encore l'émotion : la voiture a failli me renverser et j'ai eu peur. Une fois la voiture passée, la peur disparaît, mais je tremble encore pendant un moment.

2.1. L'émotion positive (désinhibante)

L'émotion positive est celle qui fait que quelqu'un puisse être celui qu'il désire être: être mère, fille, femme, être professionnel, amie, étudiante, etc. Une personne qui réussit d'être ce qu'elle désire être, est un sujet « régulier »⁵²⁶, c'est-à-dire, qui vit ses relations inter-personnelles sans obstacles en face de l'autre. Bouger dans la « régularité anthropologique » signifie bouger parmi les autres et parmi les choses, de façon à ce que l'autre soit un médiateur indispensable entre moi et moi-même. L'être humain est normalement un être qui arrive à se réaliser dans la médiation de l'autre être humain. La régularité anthropologique consiste dans le fait pour le sujet d'être ce qu'il est, où il est. Cela veut dire être un, et non deux.

Le sujet a, régulièrement, de fausses émotions éventuelles et de vraies émotions fréquentes. Ce qui tranche entre une émotion vraie ou fausse c'est la relation du sujet avec l'émotion. Voyons ce qui les définit et comment elles ont lieu chez un sujet régulier.

2.2. L'émotion négative (inhibante)

« L'émotion négative » est un terme technique qui désigne l'émotion qui fait en sorte que la personne ne peut pas être celle qu'elle désire être, en l'empêchant d'être. L'émotion négative est donc ce qui caractérise la psychopathologie ou la folie. Le sujet qui a un trouble d'émotions, est « décontrôlé émotionnellement ». Cette perte de contrôle des émotions c'est l'extrapolation du modèle anthropologique des émotions comme étant quelque chose d'insupportable à l'homme. Le modèle extrapolé lui devient insupportable. Il y a un espace dans lequel les émotions sont régulières. À partir d'un certain point l'émotion devient pathologique. Par exemple : l'inceste peut déclencher la folie dans une certaine culture, alors qu'il peut être considéré normal dans une autre. De même en ce qui concerne le cannibalisme, qui peut être considéré normal dans une

⁵²⁶ Nous n'utiliserons pas l'adjectif « normal » en raison de ses éventuelles connotations médicales, en relation à l'idée de « santé ». Le fait qu'une personne ait des rapports compliqués avec les autres ne signifie nullement qu'elle soit malade (maladie mentale). Cette complication peut être la conséquence d'une souffrance, d'un vice, mais pas d'une maladie. Nous ne pouvons prendre le risque que « normal » fasse penser à la dualité « santé/maladie » propre à la psychiatrie.

certaine culture mais qui peut mener à la folie dans une autre. Donc, les déclencheurs de folie changent selon la culture et l'époque.

Il existe un espace délimité pour les émotions. En dehors de ce domaine, les émotions deviennent pathologiques. Selon les cultures, il existe un espace – ou non – pour certaines actions comme la pédophilie, par exemple. Si l'on pratique la pédophilie dans un contexte socio-anthropologique dans lequel la pédophilie est exclue, le sujet devient fou. C'est la conséquence du tissu sociologique, du fait que l'être humain s'insère dans le socio-anthropologique par des actes (et des émotions) qui font partie de ce socio-anthropologique.

Pour les Grecs de l'antiquité, la pédophilie était considérée comme normale. Leur socio-anthropologique comportait la pédophilie. Elle faisait partie du projet et du désir de leur socio-anthropologique. Dans notre culture, la pédophilie est un crime. Celui qui le commet (celui qui ressent l'émotion « attraction sexuelle » envers les enfants) s'exclut de son sociologique parce que cette émotion ne fait plus partie des sociologiques de notre culture.

L'homme se choisit à l'intérieur d'une structure de choix et cette structure se construit à l'intérieur du socio-anthropologique dans lequel chacun est inséré, auquel chacun appartient. La pédophilie (émotion « désir sexuel envers les enfants ») n'est pas une question d'opinion. Ce n'est pas parce qu'elle varie d'une culture à l'autre, d'une époque à l'autre, qu'il s'agit d'une question d'opinion. Le sujet pédophile, par exemple dans notre culture, s'expérimente à part (exclu), se sait à part, car il ne s'insère pas dans le socio-anthropologique. N'étant pas inséré dans le sociologique, le sujet s'expérimente dans la solitude et le désespoir.

Le « manque de contrôle émotionnel » (ou la folie) est, pourtant, fonction de faits socio-anthropologiques. L'anthropologique conditionne le sociologique qui, à son tour, conditionne le psychologique. Une personne devenue folle a des problèmes avec le sociologique historique, elle est « perdue dans le monde ». Devenir fou est un événement anthropologique (avec des forces réelles concernant la masse) et non psychologique. La folie ne se passe pas « dans la tête du sujet ». Il n'y a pas de biologie

de la folie. Il s'agit de quelque chose qui « se passe chez le sujet dans son objectivation physique ». On peut le constater. Il y a une singularité. Une personne rendue folle a des « troubles » dans son savoir-être. Un trouble émotionnel est un trouble psychophysique, qui intéresse la personne entière.

3. La fausse émotion

La fausse émotion est une émotion forcée, intentionnelle, recherchée par le sujet. Confronté à une situation sociale déterminée, le sujet s'émotionne (pour raison de convention sociale). Le sujet se force et finit par induire une émotion qu'il ressent effectivement. Il reste donc en position fausse car personne dans l'assistance ne peut savoir qu'il a forcé cette émotion, mais de son côté il ne peut ignorer qu'il est en train de provoquer cette émotion. Cette émotion n'a pas de fonction dans le plaisir ou dans la souffrance d'être du sujet. Dès qu'elle a rempli sa fonction, elle est éliminée. Les fausses émotions ne vont pas contribuer à la construction du savoir être. Sa seule fonction réside dans les rapports sociaux.

Alors qu'une émotion véritable s'éteint lentement, la fausse émotion cesse immédiatement. Une fois l'objet disparu, l'émotion prend fin.

La fausse et la véritable émotion se manifestent sous la même forme : pleurer, trembler, transpirer, etc. Cependant on se débarrasse de la fausse émotion juste après l'avoir ressentie. Cela arrive, par exemple, quand un sujet a reçu un cadeau qu'il n'aime pas beaucoup et qu'il doit se réjouir du cadeau. Il fait un effort pour entrer dans l'émotion et il vit avec elle. Toutefois, à la fin de cette cérémonie pendant laquelle on lui a fait ce présent, il se défait de l'émotion. Lorsqu'il quitte la situation, ce qui s'est passé a eu lieu à partir d'une fausse position. Il a vécu une émotion par « obligation » ou par « inévitabilité ». La joie qu'il a ressentie ne va pas faire partie de « l'être du sujet ». Cela veut dire qu'il n'a pas reconnu cette émotion comme étant sienne. La fausse émotion est donc l'émotion d'un « faux être » et implique une fausse position d'être. À

la fin de l'émotion, rien n'en reste chez le sujet, il est resté le même, car l'émotion ne l'a pas touché.

Il y a des atmosphères où l'on ne peut pas entrer, sauf si on vit de fausses émotions. Dans certaines atmosphères on est entraîné vers une émotion spécifique qui est inévitable. Cela peut avoir lieu, par exemple, à Noël, lors des fêtes d'anniversaire ou des enterrements. La personne entre dans l'atmosphère, elle est touchée par l'émotion, mais dès que la situation prend fin, la personne se défait de l'émotion.

La fausse émotion a lieu spontanément. Il faut de la spontanéité pour qu'il y ait émotion, sinon il s'agit de « représentation d'émotion » : ceci est le travail de l'acteur sur scène. La personne qui reçoit un cadeau et manifeste de la joie devant celui qui lui a fait ce cadeau est différente d'un acteur qui, sur scène, représente une émotion. L'acteur n'est pas en position fausse, essayant de passer pour quelqu'un qu'il n'est pas. L'acteur est en représentation.

L'émotion représentée par un acteur provoque chez lui le savoir d'être celui qui a représenté une émotion, celui qui a été acteur. Il aura le plaisir d'être celui qui a représenté telle émotion, le plaisir d'être acteur. Si mon travail d'actrice est un désastre, je peux en concevoir de la déception. En cas de succès, j'ai du plaisir à être actrice. L'émotion représentée engendre un savoir être, ou un état. Elle induit chez l'acteur un état émotionnel.

La fausse émotion n'est pas une source d'apprentissage. Par contre, la représentation de l'émotion enrichit l'être, elle fait apprendre quelque chose, elle participe à l'apprentissage d'être acteur. On ne peut pas se débarrasser de l'émotion représentée. L'acteur ne peut négliger le fait d'être allé sur scène, d'avoir réussi ou non. L'acte de représentation d'une émotion va toujours déboucher sur un savoir être : savoir être acteur avec succès ; savoir être acteur sans succès. Le savoir être avec succès donne à chaque fois plus d'assurance à l'acteur.

La fausse émotion laisse le sujet dans une fausse position. Au contraire, l'acteur n'est pas en position fausse devant le spectateur : ce dernier a payé son billet et sait très bien que sur la scène les acteurs sont en représentation.

A partir de cette exposition théorique il est possible de comprendre les conditions de possibilité de l'occurrence de l'émotion. Il n'est pas nécessaire de croire à une intériorité occulte où sont archivées les émotions et d'où elles jaillissent. En observant le phénomène qui est indicatif de lui même, on peut le comprendre sans le risque de tomber dans une explication faisant référence au mystère. C'est avec cet outil ainsi qu'avec celui exposé dans le chapitre précédent sur la théorie de l'imaginaire que nous allons tenter d'éclaircir, dans le chapitre suivant, la question de l'imaginaire et de l'émotion dans le travail de l'acteur.

CHAPITRE VI

Compréhension du travail de l'acteur à partir des théories de l'imagination, de l'imaginaire et de l'émotion

Nous reprendrons dans ce chapitre des passages ainsi que certaines explications empruntés aux chapitres précédents, afin de les enrichir à la lumière des théories de l'imagination, de l'imaginaire et de l'émotion.

1. Le personnage est un irréel : l'acteur s'irréalise dans le personnage.

Sur la première partie de ce mémoire, en abordant les propos de Juvet, nous avons montré un de ses doutes à propos de la compréhension du personnage et qui dénonce la fragilité intellectuelle de ce directeur-pédagogue pour comprendre ce qu'est l'imagination: « ...Nous ne saurons jamais si ce sont eux [les personnages] qui nous dotent d'imagination ou s'ils sont eux-mêmes le produit de la nôtre »⁵²⁷. Juvet met en question le travail de l'acteur et ne trouve pas une réponse convaincante.

La question que pose Juvet, en fin de compte, est la suivante : qu'est-ce que le personnage ? Il sait que celui-ci a une relation avec l'imagination mais Juvet ne comprend pas exactement le phénomène : ce sont peut-être les personnages qui dotent les acteurs d'imagination ; peut être les personnages sont le produit de l'imagination de l'acteur. On a quand même vu, dans ses écrits fragmentaires qu'il admet que le personnage est reçu par l'acteur et que l'imaginaire est en quelque sorte emmagasiné dans l'inconscient.

Sartre a vérifié que l'imagination est un « rapport ». On est « conscience imageante d'un objet » et, puisque la conscience est toujours « conscience de quelque

⁵²⁷ Louis JOUVET, *Témoignages sur...*, op.cit., p. 183.

chose » (loi de l'intentionnalité), elle n'est pas en mesure d'emmagasiner quoi que ce soit et l'imaginaire ne saurait donc y être rangé.

Nous avons vu que l'imaginaire est la condition de possibilité de l'imagination, qui est un phénomène psychologique primaire. L'imagination a lieu dans un imaginaire donné : c'est une situation dans laquelle la personne est conscience de l'objet en image (visuelle, auditive, tactile, olfactive ou gustative). Au moment de s'endormir, une personne du Moyen Âge ne pouvait évidemment pas rêver de lumière électrique ou d'ordinateurs car ni la lumière électrique ni les ordinateurs ne faisaient partie de l'imaginaire, soit, ne faisaient pas partie du champ de possibilités à cette époque. Pour la même raison, une personne de la préhistoire ne pouvait imaginer Hamlet parce que la matérialité de ce personnage n'existait pas (les châteaux, la monarchie, ces relations politiques spécifiques). Par conséquent, on ne pouvait pas non plus représenter Hamlet. Ce personnage ne faisait pas partie de l'imaginaire de l'époque.

Un acteur de l'époque de Jovet, en France, inséré dans un certain champ de possibilités, dans un imaginaire déterminé, pourra représenter certains personnages, pourvu qu'ils fassent partie de son imaginaire. A l'intérieur de ce champ de possibilités, dans l'imaginaire de son époque, dans sa culture, se trouve le personnage, par exemple « Othello » de Shakespeare. Pour qu'un acteur réalise le projet de Jovet, c'est-à-dire qu'il se transforme complètement dans le personnage ou, en d'autres termes, qu'il s'objective dans Othello sur scène (à un point tel qu'on pourrait affirmer que l'acteur est « possédé par le personnage » ou qu'il « révèle l'âme du personnage ») il devrait, en premier lieu, être conscience d'Othello en image.

En lisant la pièce *Othello*, l'acteur est conscience imageante d'Othello. Othello n'existe pas. Personne ne l'a jamais rencontré dans la rue. C'est un irréel. Shakespeare, au moyen de signes (le langage écrit) a posé l'inexistence de l'objet (Othello) - inexistence d'un « objet en image », une « fiction ». On ne peut voir, ni toucher Othello, pas plus que lui parler. En écrivant la pièce *Othello*, l'auteur a créé un monde irréel .

L'acteur, à son tour, utilisant son individu tout entier, va élaborer des signes (gestes, postures, voix) qui seront des « représentants analogiques » d'Othello. L'acteur va poser le même objet inexistant, le même Othello de la pièce écrite, d'une façon singulière (c'est ce qui distingue le travail de tel acteur du travail d'un autre). Il va poser un objet fictionnel. Il va objectiver Othello – un « non-être » – c'est-à-dire, une personne en image (image classée comme « fiction » puisque cette personne n'a jamais existé dans le monde réel). L'acteur ne va pas objectiver sa propre personnalité pour pouvoir objectiver celle d'Othello. L'acteur va donc s'irréaliser dans le personnage⁵²⁸. Cela est possible car une personnalité est tout à la fois « chose » et « non-chose », « être » et « néant », « corps-conscience ».

Le personnage que le public verra sur scène, est un objet inexistant. En réalité, c'est le public qui réalise le personnage. L'acteur, lui, il construit des signes avec son corps, sa voix, des « représentants analogiques » qui fonctionneront comme « analogons » pour guider le public et le maintenir dans le monde imaginaire qu'est la pièce dont le personnage fait partie. Qu'il puisse être réalisé par quelqu'un à partir de signes dans un livre ou de signes sur le corps d'un acteur, le personnage est en fait « conscience d'une personne en image ». « Othello » dure le temps que dure la « conscience d'Othello – ce non-être ». Nous, spectateurs, sommes conscience imageante d'Othello grâce au travail d'irréalisation de l'acteur dans Othello :

« Effectivement, si nous nous plaçons du point de vue de l'auteur et du metteur en scène, le théâtre, la représentation théâtrale, est un acte, un acte réel : c'est un travail d'écrire une pièce, c'est un travail de la monter et le but de ce travail est d'exercer sur le public une action réelle. En mettant les choses au plus bas et en prenant le théâtre de consommation, l'action consiste à faire venir le plus de gens possible, donc à produire dans le circuit économique réel un déplacement de fonds au profit du théâtre. En mettant les choses au plus haut, on vise à déterminer chez le spectateur, au moins durant le temps de la représentation, ne serait-ce que le scandale, une certaine mutation mentale. Mais il est vrai aussi que, si l'on se place du point de vue du spectateur, la pièce est un imaginaire. C'est-à-dire que, sans même excepter les pièces historiques, le spectateur ne perd jamais de vue que, ce qui lui est présenté est un non-réel. Cette femme n'existe pas, cet homme, son mari, n'est son mari qu'en apparence; il ne la tue pas pour de vrai. Ça signifie que le spectateur ne croit pas – au sens fort du terme – ne croit pas au meurtre de Polonius. Sinon il s'enfuirait ou il bondirait sur la scène »⁵²⁹.

⁵²⁸ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, op. cit., p. 368.

⁵²⁹ Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de...*, op.cit., pp. 189-190.

Les citations suivantes transcrites d'*Un théâtre de situations* et qui à leur tour ont été extraites de *L'idiot de la famille*, font partie d'un texte dans lequel Sartre explique le travail de l'acteur, tout en faisant une comparaison avec l'acte imageant dans l'art en général :

« Nul ne peut jouer la comédie sans se laisser ronger tout entier et publiquement par l'imaginaire.

L'acte imageant, pris dans sa généralité, est celui d'une conscience qui vise un objet absent ou inexistant à travers une certaine réalité que j'ai nommée ailleurs *analogon* et qui fonctionne non comme un signe mais comme un symbole c'est-à-dire comme la matérialisation de l'objet visé. Matérialiser ne signifie pas ici *réaliser* mais au contraire irréaliser le matériau par la fonction qu'on lui assigne. Lorsque je regarde un portrait, la toile, les taches de couleur séchées, le cadre lui-même constituent l'*analogon* de l'objet, c'est-à-dire de l'homme aujourd'hui mort qui a servi de modèle au peintre et, en même temps, dans une indissoluble unité de l'œuvre, c'est-à-dire de la totalisation intentionnelle des apparences ramassées autour de ce visage célèbre. Quand il s'agit de ce qu'on appelle improprement des 'images mentales', l'intention imageante traite en *analogon* des déterminations partielles de mon corps (phosphènes, mouvements des yeux, des doigts, bruit de mon souffle) et, par là, je suis partiellement irréalisé : mon organisme reste l'existant réel qui décroche de l'être sur *un seul point*. Il en est tout autrement lorsqu'il s'agit d'un acteur : celui-ci vise à manifester un objet absent ou fictif à travers la totalité de son individu : il se traite lui-même comme le peintre fait sa toile et sa palette. Kean marchant sur la scène de Dury Lane prête sa marche à Hamlet : son déplacement réel du 'côté ville' au 'côté cour' disparaît, nul ne le perçoit plus et d'ailleurs, prises comme telles les allées et venues de ce petit homme nerveux n'ont aucun sens et pas d'autre but concevable que d'user ses souliers. Mais elles sont absorbées, pour le public et pour Kean lui-même, par la promenade du prince d'Elseneur qui déambule en soliloquant. Ainsi des gestes, de la voix, du physique de l'acteur. La perception du spectateur s'irréalise en imagination : il n'observe pas les tics, la démarche, le 'style' de Kean; il se figure qu'il observe ceux de l'imaginaire Hamlet »⁵³⁰.

Sartre aborde les difficultés inhérentes au travail de l'acteur : pour pouvoir s'irréaliser dans le personnage, il faut qu'il sache diriger cet imaginaire en s'y abandonnant :

« Au reste, un rôle comporte toujours des automatismes (habitudes acquises pendant les répétitions) contrôlés par une vigilance sans défaut et qui, pourtant, attendus, inattendus, se déclenchent à point nommé, le surprennent et s'irréalisent sans peine en spontanéité imaginaire pourvu qu'il sache les diriger en s'y abandonnant. Et c'est la vigilance qui lui permet de dire, au baisser du rideau, 'J'étais mauvais, ce soir' ou bien 'J'étais bon', mais ces jugements s'appliquent *à la fois* à Kean, l'individu de chair et d'os qui a pour fonction de divertir, et à un Hamlet qui le dévore et qui, d'un jour à l'autre, sera plus ou moins profond ou plus ou moins médiocre. Ainsi, pour l'acteur véritable, chaque personnage nouveau devient une *imago* provisoire, un parasite qui, même en dehors des représentations, vit en symbiose avec lui et,

⁵³⁰ Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de...*, *op.cit.*, pp. 215-216.

parfois, à la ville, au cours des activités quotidiennes, l'irréalise en lui dictant des attitudes »⁵³¹.

Nous avons noté que Jovet dit à plusieurs reprises que le travail de l'acteur trouble sa personnalité. En accord avec ce que nous sommes en train d'étudier, effectivement, si l'acteur n'a pas une compréhension de son métier en tenant compte de la réalité objective, il risque vraiment de se perdre. L'acteur aura une autre condition pour travailler s'il comprend que son métier consiste à se « sacrifier » pour qu'une « apparence » existe, c'est-à-dire, « devenir le soutien du non-être » :

« Ce qui le défend le plus efficacement contre la folie, c'est moins ses certitudes intimes (...) que la désespérante conviction que le personnage lui prend tout et ne lui donne rien : Kean peut offrir son *être* à Hamlet, celui-ci ne lui prêterait jamais le sien : Kean *est* Hamlet, frénétiquement, entièrement, à *corps pe rdu* mais sans réciprocité, c'est-à-dire à cette réserve près qu'Hamlet n'*est pas* Kean, c'est dire que (...) le comédien se sacrifie pour qu'une *apparence* existe et qu'il se fait, par option, le soutien du non-être »⁵³².

Pour échapper aux problèmes et aux craintes présentes dans les pédagogies exposées dans la première partie de cette recherche, l'outil théorique que Sartre nous offre suppose qu'il faut comprendre à partir de l'observation du phénomène en quoi consiste le travail de l'acteur : « ...son matériau, c'est sa personne, son but : être irréellement un autre... ». Ci-après Sartre expose les conditions de ce métier : « ...la condition fondamentale n'est pas le talent ou les dispositions mais une certaine relation *constituée* entre le réel et l'irréalité ... » :

« Cependant, même 'réaliste', son choix, beaucoup plus nettement que ceux de l'écrivain ou de l'artiste, implique une certaine préférence pour l'irréalisation totale. Le matériau du sculpteur est dehors, dans le monde ; c'est ce bloc de marbre que son ciseau irrealise; celui du romancier, c'est le langage, ces signes qu'il trace sur la feuille : l'un et l'autre peuvent prétendre qu'ils travaillent sans cesser d'être eux mêmes. L'acteur ne le peut pas : son matériau, c'est sa personne, son but : être irréellement un autre. (...) Donc il ne peut être donné à tous de faire carrière sur les planches : la condition fondamentale n'est pas le talent ou les dispositions mais une certaine relation *constituée* entre le réel et l'irréalité, sans laquelle le comédien ne s'aviserait même pas de subordonner l'être au non-être »⁵³³.

⁵³¹ Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de...*, op.cit., pp. 214-219.

⁵³² *Ibid.*, p. 218.

⁵³³ *Ibid.*, pp. 218-219.

2. L'émotion qui se donne sur scène est une émotion imaginaire

Puisque le personnage est imaginaire, l'émotion aussi sera imaginaire. Ce n'est pas l'acteur qui s'émeut, ce n'est pas l'acteur qui vit l'émotion sur scène. Puisque l'acteur est irréalisé dans le personnage, puisqu'il représente au moyen de signes une personnalité irréaliste devenant ainsi un analogon pour cet autre irréel qu'est le personnage (une fiction), les émotions qui vont se manifester sur scène sont elles aussi irréelles. Tout ce que l'acteur peut éprouver est du domaine du physiologique et non pas psychologique. L'acteur utilise son corps pour représenter le personnage, pour représenter l'émotion. Il ne « vit » pas son corps quand il représente, il « utilise » son corps pour représenter l'émotion. Le personnage s'émeut. L'acteur, lui, ressent la physiologie de l'émotion : trembler, transpirer, avoir des larmes qui coulent, des muscles qui se contractent ou qui se relâchent. Cette compréhension de l'émotion dans le travail de l'acteur le protège de la dite « neurasthénie » évoquée par Meyerhold.

Dans la citation qui suit Sartre aborde la croyance du spectateur dans le personnage ainsi que l'émotion du spectateur, compréhension qu'on pourra transférer chez l'acteur :

« Cependant, il [le spectateur] y croit malgré tout, puisqu'il s'émeut, pleure et s'agite sur sa chaise. Mais sa croyance elle-même est imaginaire. C'est-à-dire que ce n'est pas une persuasion profonde et vitale, mais c'est une autosuggestion qui conserve la certitude informulée d'être une autosuggestion.

Le résultat, c'est que les sentiments [émotions] qui résultent de la participation à l'imaginaire, à la représentation de l'imaginaire sur la scène, sont eux-mêmes des sentiments imaginaires »⁵³⁴.

Lorsque nous avons étudié la théorie des émotions, nous avons vu qu'elles peuvent être positives ou négatives. L'émotion positive étant celle qui favorise la construction de l'être (être mère, être fille, être femme, être actrice, etc.) et l'émotion négative est celle qui inhibe cette construction. L'émotion négative est celle qui caractérise la psychopathologie. Nous allons donc considérer ici l'émotion positive chez un sujet « normal », maîtrisant son émotivité, sans problèmes ni complications. Lors de l'étude de l'émotion positive, nous avons vu que deux possibilités peuvent survenir, l'« émotion vraie » et la « fausse émotion ». L'émotion vraie se manifeste quand le

⁵³⁴ Jean- Paul SARTRE , *Un théâtre de...*, op.cit ., p. 190.

sujet doit faire face à un changement d'atmosphère. Il n'a pas besoin de se forcer pour éprouver une émotion vraie. Nous avons vu également qu'une émotion vraie modifie le savoir-être du sujet. Il s'enrichit de cette expérience et dorénavant il ne sera plus le même. La fausse émotion est toujours l'émotion d'une personne en fausse position. Parce que la fausse émotion se manifeste avec une personne en fausse position, elle n'a rien à voir avec l'être du sujet, donc elle ne modifie pas son savoir-être. La fausse émotion est l'émotion du « faux être ». Quand l'émotion est passée, il n'en reste rien dans l'être du sujet : il reste identique, l'émotion ne l'a pas affecté.

En principe nous pourrions supposer que le jeu de l'acteur implique une « fausse émotion ». Nous ferions alors une erreur puisque le personnage n'est pas un « faux être », mais un « non-être », « un irréel ». Ce qu'on voit sur scène est la « représentation d'un non-être ». Donc, celui qui souffre sur la scène, celui qui pleure, celui qui s'énervé, celui qui se met en colère, celui qui se réjouit, celui qui se désespère, est un irréel. Lorsque la pièce est terminée, lorsque le travail est fini, l'acteur ne se reconnaîtra plus dans celui qui se réjouissait, qui s'énervait, qui se mettait en colère, qui aimait. Comme les émotions ne sont pas vécues par l'acteur⁵³⁵, elles ne viendront pas s'intégrer dans l'être du sujet (de l'acteur). Sartre affirme, à propos de l'émotion dans le travail de l'acteur, que :

« ... Diderot a raison : l'acteur n'éprouve pas réellement les sentiments [émotions] de son personnage ; mais ce serait un tort de supposer qu'il les exprime de sang-froid : la vérité, c'est qu'il les éprouve *irréellement*. Entendons que ses affections réelles – le trac, par exemple : on 'joue sur son trac' - lui servent d'*analogon*, il vise à travers elles les passions qu'il doit exprimer. La technique du comédien ne repose pas sur la connaissance exacte de son corps et des muscles qu'il faut contracter pour exprimer telle ou telle émotion : elle consiste avant tout – plus complexe et moins conceptualisée – dans l'utilisation de cet *analogon* en fonction de l'émotion imaginaire qu'il doit fictivement éprouver. Ressentir dans l'irréel, en effet, ce n'est pas *ne point ressentir* mais se tromper à dessein sur le sens de ce qui est ressenti : il garde la certitude étouffée de n'être pas Hamlet dans le moment même qu'il se *montre* Hamlet publiquement et qu'il est obligé, *pour la montre*, de se persuader qu'il l'est. L'adhésion des spectateurs lui apporte, à ce sujet, une confirmation ambiguë : d'une part, elle consolide la matérialisation de l'irréel en la socialisant ('Que va-t-il arriver ? *Que fera le prince* après ce nouveau coup du sort ?') ; d'autre part, elle renvoie l'interprète à lui-même : il tient la salle en haleine et sait qu'on

⁵³⁵ En fait, elles ne doivent pas être vécues par l'acteur sous le risque de transformer le théâtre en pseudo-psychodrame.

l'applaudira tout à l'heure. Mais de cette ambiguïté même, il tire un nouvel enthousiasme qui lui sert à son tour d'*analogon affectif*⁵³⁶ »⁵³⁷.

On peut comprendre à partir de cette explication que ce que Meyerhold proposait à ses acteurs comme moyen de travailler l'émotion n'était pas suffisant en fait. « La technique du comédien ne repose pas sur la connaissance exacte de son corps et des muscles qu'il faut contracter pour exprimer telle ou telle émotion ». On a vu antérieurement que c'est exactement cela que Meyerhold proposait : que l'acteur, en dominant ses muscles provoquerait l'émotion nécessaire sur scène, comme s'il appuyait sur un bouton pour produire des larmes ou pour faire rougir ses joues. Les propos de Meyerhold à son tour, ont été critiqués par Stanislavski qui disait des acteurs du formaliste russe qu'ils étaient « sans esprit » : « Tour à tour séduit et irrité par les innovations de Meyerhold, il [Stanislavski] regrettait dans tous les 'ismes' nouveaux la disparition de l'esprit au profit de la forme, et parallèlement la disparition de l'acteur au profit de la marionnette agitée par le metteur en scène »⁵³⁸.

Stanislavski a observé chez Meyerhold, (mais il l'a décrit en d'autres termes) le traitement de l'acteur comme « chose » : muscles, nerfs, os.

Nous rappelons ici un passage de la deuxième partie de ce mémoire, dans le chapitre où nous avons développé la critique que Meyerhold adressait à l'intériorisation du travail de l'acteur, pour éclaircir ensuite quelques points importants sur l'utilisation de la théorie psychanalytique de l'émotion dans ce métier :

« Dans l'ensemble de l'œuvre de Meyerhold, il y a un refus au 'revivre' (qu'il appelle aussi 'jeu psychologique'), c'est-à-dire, à la proposition de Stanislavski selon laquelle l'acteur devrait éprouver les mêmes émotions que le personnage qu'il représente. Meyerhold remarque souvent que le 'revivre' a une 'influence néfaste sur la santé de l'acteur', c'est ce qu'on peut vérifier dans ses écrits de 1937 »⁵³⁹.

⁵³⁶ A ce propos, citons une note en bas de page: « Je ne prétends pas que l'irréalisation soit continue. Il suffit d'un rien pour qu'elle cède la place au cynisme (fous rires sur la scène, *aparté* avec sa partenaire à la barbe du public, etc.), mais il n'en faut pas plus pour passer du cynisme à l'exaltation et à l'exploitation irréaliste de celle-ci. C'est que tout se passe dans le cadre d'un projet général d'irréalisation dans lequel les retours du réel sont de simples incidents de parcours » (Jean- Paul SARTRE, *Un théâtre de ...*, *op.cit.*, p. 217).

⁵³⁷ Jean- Paul SARTRE, *ibid.*, pp. 216-217.

⁵³⁸ Denise YOCCOS, « Introduction » in Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans...*, *op.cit.*, p. 12.

⁵³⁹ Béatrice PICON-VALLIN, « Préface » in Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*. Tome I, *op.cit.*, p. 10.

Il s'avère important de comprendre précisément le terme 'revivre'. Dans la théorie psychanalytique cela veut dire 'vivre une autre fois', 'vivre de nouveau'. Stanislavski emprunte cette notion à la théorie de Ribot pour expliquer le processus du travail de l'acteur. Le directeur russe travaille à partir de certaines stimulations qui, selon la théorie qu'il utilise, fonctionnent comme des appâts pour que l'acteur saisisse une émotion qui serait archivée dans son subconscient et pour qu'il la mette à la place de l'émotion du personnage. Le « revivre » suppose alors que l'acteur expose l'inconscient sur scène.

Les théories que nous avons exposées nous mènent à comprendre en d'autres termes ce que proposait Stanislavski : l'acteur aura conscience d'une atmosphère vécue dans sa vie de relations, ce qui va lui permettre d'expérimenter à nouveau ces émotions ressenties dans le passé. Ce procédé de Stanislavski est semblable au déroulement d'une séance de psychothérapie, sauf que dans une séance de psychothérapie le psychothérapeute cherche à guérir un patient en identifiant son problème. Cela n'a rien à voir avec le théâtre.

Meyerhold refuse chez Stanislavski cette recherche des émotions passées, qui seraient emmagasinées dans l'inconscient, pour les mettre à la place de celles du personnage et faire en fin de compte une sorte de psychodrame. Meyerhold atteste que ce procédé est vraiment dangereux pour l'acteur. Après s'être effondré en proie en une crise d'hystérie en lisant *Le fou* d'Apoukhline, Meyerhold ne pouvait pas sortir intact de scène. Visiblement bouleversé, il ne s'est pas irréalisé dans un personnage. Il a fait une lecture « se noyant » dans le personnage et non pas « en s'absorbant » dans celui-ci. Il n'a pas vécu irréallement une émotion. Il a vécu réellement une « émotion vraie » qui a donc engagé son savoir-être. Cette émotion l'a affecté et qui plus est, négativement. Fort de cette expérience, il déclare « Je me suis promis de ne plus jamais lire ce poème ».

Au bas de la page 368 de *L'Imaginaire*, Sartre écrit une note importante au sujet de l'émotion dans le travail de l'acteur. Il explique qu'une émotion de l'acteur peut devenir analogon pour une émotion du personnage. Il ne propose pas que l'acteur saisisse une émotion passée. Il parle ici d'une émotion qui peut se manifester chez l'acteur lorsqu'il se prépare à entrer en scène :

« C'est en ce sens qu'une débutante au théâtre peut dire que son trac lui a servi pour représenter la timidité d'Ophélie. S'il lui a servi, c'est qu'elle l'a irréalisé soudain, c'est-à-dire qu'elle a cessé de l'appréhender pour lui-même et qu'elle l'a saisi comme *analogon* de la timidité d'Ophélie »⁵⁴⁰.

C'est de la même façon qu'une sensation kinesthésique, une perception de notre corps peut devenir l'analogon des perceptions corporelles du personnage et aussi l'analogon de l'émotion du personnage.

Si un personnage est la représentation d'une personnalité, nous devons comprendre l'émotion chez celui-ci de la même manière. L'émotion engage tout le corps d'une personne : c'est un phénomène concret, psychophysique. Elle englobe une série de manifestations physiologiques : transpiration, tremblements, essoufflements, etc. Alors, l'acteur peut provoquer en lui même une modification physiologique par une pratique corporelle spécifique - par exemple : il peut courir pour augmenter sa fréquence cardiaque - et saisir cette modification qu'il vient de provoquer comme un analogon pour éprouver irréallement une émotion. Il vise ainsi, à travers la tachycardie provoquée (affection réelle), l'émotion irréal. Cette explication de l'émotion et de l'émotion dans le travail de l'acteur s'écarte radicalement de l'explication selon laquelle « l'acteur va déclencher ainsi une émotion qui était emmagasinée dans son inconscient ».

On a vu que Meyerhold, en essayant de rejeter le revivre issu de la théorie psychanalytique, proposait de travailler avec l'action physique. Il s'est approprié la théorie comportementaliste dans ses études sur l'émotion chez l'acteur. L'émotion jaillirait d'une action : l'action de « trembler » déclencherait l'émotion « peur ». A partir de cette théorie Meyerhold ne pouvait comprendre l'acteur que dans sa dimension d' « être » (chose). Mais nous ne sommes pas que des muscles, un squelette, des nerfs, du sang, des organes. En rejetant l'absolu de subjectivité présent dans les propos de Stanislavski, Meyerhold est tombé dans un autre absolu, celui de l'objectivité. Cependant, il a fini par trahir la théorie behavioriste en admettant une certaine « intériorité » qu'il ne pouvait ni justifier, ni abandonner.

⁵⁴⁰ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, op.cit., p. 368.

La compréhension qu'une sensation kinesthésique ou bien qu'une émotion de l'acteur comme « le trac » avant d'entrer en scène, par exemple, puisse être un analogon pour une sensation, ou une émotion irréal, rend possible une autre manière de travailler avec l'acteur et permet de lui expliquer son métier sans tomber ni dans l'occultisme ni dans le formalisme (l'explication de l'acteur en tant que « pure chose »).

On peut remarquer cette opération au cours d'un simple jeu d'improvisation. Il m'est arrivé en classe d'improvisation de proposer aux élèves de jouer dans un espace très restreint – un ascenseur imaginaire. La situation ne pouvait être plus simple : l'ascenseur était tombé en panne et ils devaient essayer de sortir de là. L'un d'eux, assez gros, se serrait vraiment contre les autres pendant qu'il prenait un téléphone mobile imaginaire pour téléphoner : « Miriam... » disait -il, « je suis dans un ascenseur en panne... ».

Une fois l'improvisation terminée, cet élève est venu me dire qu'il avait vraiment eu l'impression d'être prisonnier dans un ascenseur, serré contre les autres « comme si » c'était vrai. Notons que le « comme si » implique la croyance à l'irrél. Il a bien « vraiment » éprouvé d'être dans un ascenseur serré, tombé en panne, mais cela irréllement. Il s'agissait d'une vérité de l'imaginaire. En serrant son corps contre ses collègues, il avait créé une sensation kinesthésique qui lui avait servi d'analogon pour la sensation imaginaire, pour s'irréliser dans l'imaginaire : quelqu'un qui était dans un ascenseur plein à craquer et qui soudain tombait en panne. Il aurait même pu avoir une émotion imaginaire.

C'est ce qui d'ailleurs s'est passé avec un autre élève quand il jouait en classe, à partir des propos de Stanislavski, le personnage du Prêtre Bernardo, de la pièce *O santo inquerito* [La sainte inquisition] de Dias Gomes. La situation était la suivante : l'élève jouait la scène où le prêtre Bernardo questionnait Blanche. Sur scène l'élève-acteur a réussi à s'absorber dans le personnage. C'était certainement la première fois qu'il arrivait à le faire. Après avoir terminé sa scène, il est venu vers moi et m'a demandé :

« - je tremble, mon cœur s'est accéléré, je transpire, je ne sais pas ce qui s'est passé en moi quand je jouais. J'ai peur. Pendant que je jouais je haïssais vraiment Blanche. Est-ce normal ? ».

Je lui ai répondu :

« - regarde ta copine, celle qui jouait Blanche. Est-ce que tu la haïs en ce moment ? »

Il m'a répondu :

« - non ».

Ce qui s'est passé c'est que l'acteur s'est absorbé dans le personnage qu'il jouait. Celui qui a haï Blanche c'est le personnage dans lequel il s'était irréalisé. Pendant qu'il jouait, lui, il n'était pas présent, il ne s'objectivait pas sur scène. Il s'était irréalisé dans un personnage. Maintenant qu'il avait fini de travailler, cette émotion avait disparu. Bien sur que le physiologique de l'émotion a besoin d'un certain temps pour disparaître. Petit à petit il a cessé de trembler, de transpirer, son cœur a repris son rythme normal. Je l'ai aidé :

« - en regardant ta collègue, tu ne vas pas ressentir cette même émotion. Et cette émotion ne fera pas partie de ton savoir-être. Toi, tu n'as haï ni le personnage Blanche ni ta collègue ».

L'émotion « haïr » était irréaliste. Mais « la peur » qu'il a ressenti après avoir joué, la peur de ne pas savoir ce qui s'était passé, de « se perdre soi-même », était une « émotion vraie » de l'acteur. Il a fallu que je le situe par rapport à ce qui s'était passé pour qu'il fasse une élaboration réflexive correcte et insère cette expérience (de jeu avec le personnage) dans son savoir-être.

Une autre élève, en jouant le personnage de Blanche dans la même pièce a éprouvé une expérience semblable. Ce fut un travail très intéressant parce que j'ai utilisé l'analyse du texte et du personnage (étude biographique) conformément à ce que propose Stanislavski ainsi que l'idée des actions physiques selon Stanislavski et Meyerhold. Mais jamais je n'ai utilisé la notion d'intériorité pour aborder le travail de l'acteur puisque j'étudiais et m'appropriais déjà les théories sartriennes.

L'élève jouait une scène où le personnage était en prison. Il se demandait pourquoi on l'interrogeait, justement lui, qui aimait tant Dieu. Bien que son corps ne soit entravé des chaînes ou des cordes, j'ai fait en sorte que l'élève-actrice travaille son corps pour créer une sensation d'enchaînement. Elle travaillait les oppositions, essayait de bouger mais son espace libre était très réduit. Elle a recréé une situation analogue à celle du personnage au moyen de contractions musculaires. Le spectateur ne pouvait pas voir ce travail de l'actrice. L'effort musculaire qu'elle produisait était un analogon pour qu'elle puisse s'irréaliser dans le personnage, dont le corps ressentait des sensations analogues : prisonnier, dans un espace humide, noir et froid. Son effort réel (contractions musculaires) en tant qu'actrice est devenu l'analogon de la souffrance du personnage.

L'actrice n'a pas travaillé avec une émotion vécue pour la mettre à la place de celle du personnage. Elle ne s'est pas non plus contentée de contracter ses muscles en travaillant d'une façon purement formelle. Elle était tout bonnement absorbée par le personnage. Il n'y avait pas de distance entre elle et le personnage, mais c'est le personnage, et non elle, qui a ressenti une souffrance.

3. S'irréaliser dans le personnage implique une croyance

« Quand l'acteur connaît son métier, nous restons prisonniers d'Hamlet jusqu'à la tombée du rideau. Prisonniers de la croyance (...) »⁵⁴¹.

Sartre a expliqué, dans la théorie de l'imaginaire, que l'image enferme un acte de croyance, ce que Stanislavski a également bien observé :

« Je compris que la création commence lorsqu'apparaît dans l'âme et l'imagination de l'acteur le mot magique et *créateur* ' *si* ' . Tant que seule existe pour l'acteur la réalité objective, la vérité effective – à laquelle, naturellement, un homme ne peut que croire – la création n'a pas encore commencé. Mais voici qu'apparaît le ' *si* ' créateur – autrement dit la vérité fictive, la vérité imaginaire à laquelle l'acteur a le pouvoir de croire avec autant de sincérité, et avec beaucoup plus de passion, qu'à la vérité objective. Exactement comme l'enfant croit dans l'existence réelle de sa poupée, comme il croit dans la vie de cette poupée et des choses qui l'entourent. Dès

⁵⁴¹ Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de...*, *op.cit.*, p. 214.

qu'apparaît le *si* magique, l'acteur passe du plan de la vie réelle et objective à un autre plan, celui d'une vie imaginaire dont il est le créateur. Dès qu'il croit à cette vie, l'acteur peut commencer à faire acte de création scénique »⁵⁴².

« ...Or, il me suffisait d'entrer sur le plateau : et tout semblait basculer cul par-dessus tête. Regarder jouer est une chose, jouer soi-même en est une autre ! Qu'on mette le pied sur les planches, et ce qui semblait si facile vu d'un fauteuil d'orchestre devient instantanément fort compliqué. Le plus difficile de tout, quand on se trouve sur le plateau, c'est de croire réellement à ce qui s'y passe, de prendre tout cela au sérieux ; or, si l'on n'y croit pas, si l'on ne prend pas ce qui s'y passe au sérieux, on ne peut pas jouer la comédie ou la satire, à plus forte raison si elle est de Molière ! La condition *sine qua non* est de croire sincèrement à la situation où l'on se trouve, qu'elle soit stupide, invraisemblable ou sans issue, d'en souffrir sincèrement, d'en être sincèrement bouleversé »⁵⁴³.

Ce que Stanislavski appelait « le jeu extérieur » était le jeu où l'acteur faisait des signes avec son corps mais n'arrivait pas à croire au personnage. Il « faisait semblant d'y croire »⁵⁴⁴, il était donc en fausse position, se faisant passer (ou essayant de se faire passer) pour quelqu'un qui croit au personnage. C'est ce qui caractérise l'acteur cabotin. Quand il aborde la question de la croyance, il fait un pas dans la clarification du travail de l'acteur. Toutefois, il se trompe lorsqu'il affirme que l'acteur doit « sincèrement souffrir » ou qu'il soit « sincèrement bouleversé ». À cet instant là, Stanislavski s'écarte du chemin qu'il s'est tracé, et finalement ne rend pas service à l'acteur.

Sartre nous aide à comprendre cette question dans *Un théâtre de situations*. Voyons ce qu'il dit à ce sujet quand il aborde la différence entre le travail de l'acteur dans le théâtre dramatique et dans le théâtre épique :

« Une pièce de théâtre, c'est l'image animée de l'homme et le monde en image devant l'homme. Il s'agit de savoir quel rapport il y a entre le public et l'image. Je pense que ce que Brecht voulait détruire, c'est le rapport de participation qui est le rapport du théâtre bourgeois normal – ce n'est pas le cas du théâtre classique – avec le spectateur. *Participer* au spectacle, c'est par exemple s'incarner plus ou moins dans l'image du héros qui se fait tuer ou dans l'image de l'amoureux. C'est alors redouter que l'amoureux ne soit trompé ou que le héros ne meure à la fin. La participation, c'est une manière de vivre un rapport presque charnel avec l'image, donc de ne pas la connaître. De la même façon, on ne peut pas connaître quelqu'un dont on tombe amoureux, avec qui l'on vit une vie passionnée et violente »⁵⁴⁵.

⁵⁴² Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans...*, op. cit., p. 379.

⁵⁴³ *Ibid.*, p.146.

⁵⁴⁴ Ce qui est différent de « ne pas croire au personnage ».

⁵⁴⁵ Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de...*, op.cit., pp. 108-109.

Dans ce texte Sartre commente la relation entre le spectateur et le personnage. Nous pouvons cependant transposer cette explication pour comprendre la relation entre l'acteur et le personnage. Ce que Sartre nomme « participation », c'est ce que Brecht, mais aussi Stanislavski appellent « identification » du spectateur avec le personnage et aussi de l'acteur avec le personnage. Cette « identification » ou « participation » suppose la « croyance » de l'acteur dans le personnage, elle suppose qu'il vive une « relation presque charnelle avec l'image » : comme je suis « être et non-être », je peux m'irréaliser pour objectiver sur la scène des signes qui rendront possibles un « plongeon » dans l'imaginaire, en moi en tant qu'actrice, mais aussi chez le spectateur.

Cette croyance plus ou moins forte dans le personnage est ce qui va distinguer le travail de l'acteur chez Stanislavski et chez Brecht, comme on le constate encore plus clairement dans la citation ci-dessous. Ce qui est particulièrement intéressant pour cette recherche, c'est que Sartre expose les différences entre deux rapports qui unissent l'acteur au personnage, en expliquant qu'ils ne s'excluent pas mutuellement – ce sont deux rapports différents, qui auront, bien sûr, des conséquences différentes pour le théâtre. Ce qui nous intéresse ici c'est la possibilité de comprendre ces deux rapports à partir des théories de l'imaginaire, de l'imagination et de l'émotion :

« ...On sait en effet que certains auteurs insistent sur ce que l'acteur ne *croit pas* en son personnage. D'autres au contraire, s'appuyant sur de nombreux témoignages, nous montrent l'acteur pris au jeu, victime en quelque sorte du héros qu'il représente. Il nous paraît que ces deux thèses ne sont pas exclusives l'une de l'autre : si l'on entend par « croyance » : thèse réalisante, il est évident que l'acteur ne pose point qu'il *est* Hamlet. Mais cela ne signifie point qu'il ne se « mobilise » tout entier pour le produire. Il utilise tous ses sentiments, toutes ses forces, tous ses gestes comme *analogas* des sentiments et des conduites d'Hamlet. Mais de ce fait même il les irrealise. *Il vit tout entier sur un monde irreal.* Et peu importe qu'il pleure *réellement*, dans l'emportement du rôle. Ces pleurs, dont nous avons expliqué plus haut l'origine, il les saisit lui-même – et le public avec lui – comme des pleurs d'Hamlet, c'est-à-dire comme des *analogas* de pleurs irrealis. Il se fait ici une transformation semblable à celle que nous indiquions dans le rêve : l'acteur est happé, inspiré tout entier par l'irreal. Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irrealise* dans son personnage »⁵⁴⁶.

Sartre explique ce qu'il advient lorsque l'acteur s'« identifie » au personnage, pour utiliser une expression de Stanislavski. Il ne s'agit pas ici de défendre telle ou telle autre forme de travail. Sartre ne fait pas de jugement de valeur sur les différentes

⁵⁴⁶ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, op.cit., pp. 367-368.

relations acteur-personnage. D'une manière très opportune, il clarifie ce qui arrive à l'acteur. S'identifier avec le personnage revient à s'irréaliser dans le personnage et cela suppose une grande croyance dans celui-ci. Prendre ses distances avec le personnage signifie ne pas croire en lui, ne pas s'irréaliser en lui :

« ...le comédien, si profondément engagé qu'il soit dans son rôle, ne perd jamais tout à fait conscience de l'irréalité de son personnage. (...) Et quelle que soit l'opinion de l'acteur sur le sens profond du drame, son office est de reproduire mot par mot, geste par geste, la totalité de l'œuvre : cela signifie qu'il se meut dans un univers imaginaire (...). Kean n'est pas Hamlet, il le sait, il sait que nous le savons. Que peut-il faire ? Le démontrer ? Impossible : avant même d'être fournie, la preuve s'intègre à l'ensemble imaginaire. Hamlet peut convaincre, s'il veut, les fossoyeurs, des soldats rencontrés sur la route; il ne nous convaincra jamais. Le seul moyen de faire que *par nous* la pièce existe, c'est de nous en infester. Contagion affective: l'acteur nous investit, nous pénètre, suscite nos passions par ses passions feintes, nous attire dans son personnage et gouverne notre cœur par le sien; plus nous nous serons identifiés à lui, plus nous serons près de partager sa croyance – encore la nôtre demeure-t-elle imaginaire : ressentie mais neutralisée. De toute manière c'est croire, rien de plus »⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de...*, *op.cit.*, pp. 212- 213.

CONCLUSION

Le problème posé dans l'introduction de ce mémoire est celui de la possibilité d'étudier, analyser, enseigner, travailler d'une manière critique et pédagogique le travail de l'acteur, sa formation tout comme celle du professeur de théâtre. Considérant que le travail de l'acteur met en jeu une personnalité - celle de l'acteur lui-même - on peut comprendre que toute pédagogie destinée à ce professionnel s'appuie d'une manière explicite ou implicite sur une théorie de la personnalité (ainsi que sur une théorie de l'émotion, de l'imaginaire et de l'imagination). D'une manière empirique nous savions que les théories théâtrales qui cherchaient à éclaircir le travail de l'acteur reposaient sur une conception double de la personnalité, composée d'un intérieur et d'un extérieur. C'est empiriquement aussi que nous constatons que cette conception nous jettait dans un « flou ». Elle ne nous aidait pas pour aller plus loin dans notre travail : elle était insuffisante pour nous.

Nous nous sommes donc demandés au début de cette recherche s'il était convenable de former des acteur-professeurs de théâtre, ce qui implique la relation avec l'émotion, l'imaginaire, avec son propre corps, avec le personnage, en prenant appui sur des théories qui supposent la recherche ou la libération d'une intériorité (que ce soit l'« âme », l'« inconscient », l'« énergie intérieure » ou les « pulsions intérieures »).

Quelles seraient les conséquences de former des professeurs de théâtre dans un cours universitaire à partir de théories qui supposent l'intériorisation du travail de l'acteur ? Serait-il convenable et possible d'expliquer à l'étudiant-acteur les aspects fondamentaux de son travail sans devoir recourir au mysticisme, à l'occultisme, à la sacralisation du théâtre ?

Pour répondre à ces questions d'une manière scientifique, il nous a fallu tout d'abord étudier les théories de certains metteurs en scène du début du XX^{ème} siècle, pionniers dans l'élaboration d'une pédagogie de l'acteur. Nous avons recherché dans ces théories les bases sur lesquelles reposaient leurs conceptions de la personnalité, du travail de l'acteur et donc de l'acteur lui-même. En examinant les écrits de Stanislavski,

Copeau et Juvet, nous avons constaté que ces derniers ont parfois utilisé des métaphores pour aborder le travail de l'acteur. Nous avons montré que ces figures de langage sont des termes empruntés à la pensée métaphysique et théologique. Quand ils se servaient de métaphores (et non de termes faisant littéralement référence à la pensée métaphysique) la compréhension du travail de l'acteur se faisait de manière impropre ou équivoque. Nous avons vérifié que dans la plupart des cas il ne s'agissait pas vraiment de métaphores. Les termes mettaient directement en évidence un fondement théorique métaphysique et théologique dans le but de comprendre la question de l'acteur. C'est ainsi que nous avons pu constater que, pour expliquer le problème de l'acteur, ces directeurs-pédagogues faisaient appel à la dualité esprit-matière. Dans les propos de Stanislavski nous avons trouvé des fondements théoriques provenant de la religion orthodoxe, de la philosophie du Yoga et de la psychanalyse (par le biais de Théodule Ribot) pour expliquer la personnalité et le travail de l'acteur ; chez Copeau nous avons identifié les influences de la théorie bergsonienne et de la psychanalyse mais surtout celle de la théologie chrétienne. Dans les propos de Juvet nous avons également trouvé des fondements théoriques issus de la psychanalyse et de la théologie chrétienne.

Dans la deuxième partie nous nous sommes proposés d'étudier les auteurs qui avaient discuté et critiqué la question de l'intériorisation dans le travail de l'acteur. Nous avons cité plus particulièrement les écrits de Meyerhold et Brecht. Ces critiques ont confirmé notre hypothèse initiale selon laquelle l'intériorisation du travail de l'acteur, le mysticisme et la sacralisation du théâtre portent préjudice à cet art, au travail de l'acteur et à l'acteur lui-même. Meyerhold affirme qu'en procédant ainsi, l'acteur devient neurasthénique et que le théâtre cesse d'être de l'art. De son côté, Brecht dénonce cette pratique qui implique une forme de mysticisme et fait la promotion d'un théâtre déconnecté de la réflexion sur la réalité humaine.

En s'appuyant sur une compréhension de l'acteur qui implique la dualité intérieur-extérieur (corps-esprit/ corps-âme/ corps-énergie/ corps-moi profond), Stanislavski, Copeau et Juvet sont tombés dans l'obscurantisme et donc dans l'insécurité.

Comment peut-on juger de cette manière le travail de l'acteur si ce n'est pas lui-même qui travaille ? Comment pourrions-nous enseigner ce travail si, à un certain moment on ne peut rien enseigner de plus, mais seulement évoquer ? Comment pourrions-nous sortir de scène en étant sûrs d'avoir été meilleurs, d'avoir mieux travaillé si nous savons, en accord avec la théorie, que ce qui est advenu sur scène était la manifestation d'une force occulte, mystérieuse et inexplicable ?

En plus, nous avons vérifié qu'en travaillant sur ces bases l'acteur risque de s'embrouiller puisque qu'il s'interdit de comprendre clairement ce qu'il est en train de faire. Nous avons vu également que le théâtre risque alors de se dissoudre dans la religion. Une étude du travail de l'acteur qui s'appuie rigoureusement sur les propositions de Stanislavski, Copeau ou Juvet diminue l'efficacité de son enseignement pratique. Stanislavski, Copeau et Juvet ont adopté, sciemment ou d'une manière tacite, une théorie de la personnalité qui inviabilise l'analyse et l'enseignement du travail de l'acteur, car il s'agit d'une théorie qui renvoie l'objet de l'étude (l'acteur) à l'« absolu de subjectivité » - en fin de compte le travail de l'acteur tourne à la possession : quelque chose qui se produit hors de l'acteur, qui ne peut se contrôler et qui ne peut s'apprendre, ne peut être enseignée ni analysée, comme nous l'avons montré au long de ce mémoire.

D'un autre côté, toujours dans la deuxième partie, nous avons commenté un problème soulevé par Stanislavski et Sartre : pour échapper à l'intériorisation, Meyerhold et Brecht ont proposé des pédagogies fondées sur l'objectivation totale de l'acteur. Stanislavski et Sartre ont critiqué ces pédagogies qui finissent par transformer l'acteur en une espèce de robot ou en marionnette, commandée soit par le metteur en scène, soit par l'idéologie socialiste.

Cette étude indique qu'en voulant résoudre ce problème de l'intériorisation, Meyerhold et Brecht tombent dans l'excès opposé, dans l'« extériorisation » du travail de l'acteur, arrivant ainsi à un absolu d'objectivité : ils renvoient tout en fin de compte à la matière, à l'extérieur. Nous n'avons pas étudié cette question de l'extériorisation d'une manière aussi minutieuse et approfondie que la question de l'intériorisation du travail de l'acteur développée dans la première partie de ce travail. Nous n'avons pas

mené une recherche sur les critiques faites au travail de ces deux directeur-pédagogues non plus. Cependant, nous devons aborder cette question dans la conclusion, ne serait-ce que pour élargir la réflexion sur le problème abordé. Cette question reste posée et constitue une suggestion pour de futures recherches.

Dans la troisième partie de cette recherche, et en accord avec notre projet initial, nous avons exposé les théories sartriennes de la personnalité, de l'imaginaire, de l'imagination et de l'émotion, dans le but de les utiliser pour éclaircir le travail de l'acteur sans avoir recours à la dualité « intérieur-extérieur », qui, ainsi que nous l'avons vu, n'a pas lieu d'être prise en compte.

En étudiant l'ouvrage de Sartre intitulé *L'imagination* dans le premier chapitre de cette troisième partie, nous avons pu comprendre que la rationalité métaphysique fut un obstacle historique à la compréhension de la question de l'image, de l'imaginaire et de l'imagination. Sartre affirme que l'on n'a pas besoin de faire appel à la dualité esprit-matière pour mettre en lumière la question de l'image, quand il s'agit de faire une analyse scientifique, car le phénomène est indicatif de lui-même. À ce sujet, Sartre va alors observer et décrire les conditions de possibilité pour l'image d'avoir lieu, ce qu'il fait également pour la personnalité, et de même pour l'émotion.

Dans cet ouvrage, l'auteur démontra que, pour analyser scientifiquement un phénomène (en l'occurrence, l'image), il est nécessaire « d'aller aux choses mêmes ». Cette conclusion⁵⁴⁸ nous permet de confirmer que la dualité présente dans les théories de Stanislavski, Copeau et Juvet sont inappropriées pour éclairer le travail de l'acteur qui, en dernière analyse, implique l'imaginaire.

Nous avons noté que cette question métaphysique présente dans les théories de l'image est la même qui fonde les théories théâtrales étudiées. Étant donné la critique de

⁵⁴⁸ Nous voyons une fois de plus que notre travail ne consiste pas à questionner, ou mettre en doute, la psychologie sartrienne. Nous l'avons étudiée, nous avons assisté à plusieurs communications scientifiques sur ce thème, et nous avons suivi l'étude de plusieurs cas psychopathologiques élucidés et résolus par des psychothérapeutes existentialistes, et par la suite nous nous sommes résolu à utiliser cette théorie. Nous avons choisi de travailler avec cet outil pour élucider le travail de l'acteur. En vérité, on peut mettre en question la psychologie sartrienne (et donc les résultats que nous présentons dans ce travail peuvent également être mis en question) mais ce n'est pas l'objet de notre recherche.

Sartre sur l'utilisation de cette théorie, nous avons conclu que pour dépasser le problème posé dans cette recherche il fallait tout d'abord éviter de prendre en compte le dualisme esprit-matière (ou dualisme intérieur-extérieur) et tourner son regard vers le phénomène en tant qu'indicatif de lui même. L'acteur est une personnalité qui objective sur scène une autre personnalité (absente ou irréelle).

Au cours de cette troisième partie, nous nous sommes appuyés sur les théories de Sartre pour répondre aux questions que nous nous étions posées. Ainsi, nous avons pu :

1 – Élucider le problème du maintien de la sacralisation ou du mysticisme dans le théâtre : il implique la délimitation de l'objet « Théâtre »

Comme nous l'avons vu, amener la rationalité religieuse dans le théâtre diminue la force du théâtre, et conduit à un lieu où le théâtre n'est plus du théâtre. On peut illustrer cette affirmation par plusieurs exemples trouvés dans l'histoire du théâtre universel, comme d'ailleurs dans l'histoire du théâtre brésilien : Grotowski, en introduisant la rationalité religieuse dans le théâtre, en le sacralisant, en poussant cette notion à l'extrême, arriva à une pratique fort éloignée du théâtre; la professeur Elisabeth Pereira Lopes, de l'UNICAMP⁵⁴⁹ (SP-Brésil), en introduisant la rationalité mystique dans ses cours, provoqua des « transes » chez certains de ses élèves (elle-même ne sachant comment se défaire de cette situation) ; les exemples cités dans la première partie montrent que Stanislavski, en amenant les principes de la religion orthodoxe au théâtre, amena la confusion chez ses élèves et acteurs, à propos de ce qu'ils faisaient en réalité : étaient-ils sur scène ou à l'autel ? ; Copeau, en amenant les principes de la rationalité chrétienne dans le théâtre fut à l'origine d'une utilisation inappropriée du masque neutre. Par exemple en laissant supposer qu'en utilisant le masque les acteurs seraient atteints par quelque chose de surnaturel, ou même, au-delà de la relation avec le masque, lorsqu'il conclut que le personnage serait « reçu » par l'acteur, prenant ce dernier pour un prêtre qui « reçoit » une divinité.

⁵⁴⁹ Universidade Estadual de Campinas [Université Régionale de Campinas].

Ce que nous avons exposé jusqu'à présent suffit à prouver que faire passer la rationalité religieuse dans le théâtre est préjudiciable à ce dernier, que ce soit pour l'acteur, pour l'élève acteur, pour le travail de l'acteur (son art en lui-même) ou pour le professeur de théâtre. En nous interdisant de cette manière la délimitation de l'objet, tout devient impossible : en l'absence d'une conception claire de l'objet de notre travail nous ne pouvons pas l'élucider, comprendre comment le phénomène arrive normalement, nous ne pouvons pas identifier les problèmes qui peuvent se présenter ni trouver les moyens de les résoudre. C'est une question fondamentale en science : si nous voulons réaliser une étude scientifique sur un phénomène, et intervenir sur ce dernier, il faut, avant tout, « délimiter l'objet ». Le théâtre implique l'intentionnalité de l'art. Il ne peut y avoir de théâtre que lorsque l'acteur est sujet de son action, c'est-à-dire quand il est sujet de la représentation. Ce qui caractérise le théâtre c'est la présence d'un acteur qui joue, un acteur qui joue quoi que ce soit, y compris lui-même. Lorsque nous perdons l'acteur en tant que sujet, sujet de l'action, sujet de la représentation, nous perdons le théâtre. Une session spirite, une crise psychopathologique ne sont pas du théâtre. La perte du sujet comme titulaire de la représentation implique la perte du théâtre.

2 – Expliquer le problème de la croyance dans la question du don ou de la vocation.

Sartre constate que notre possibilité est de naître « corps-conscience » et que l'égo se constitue historiquement dans la relation avec les choses et les autres. Les « actions » (nous sommes ce que nous faisons), les « états » et les « qualités » sont constitutives de l'égo. Sartre démontre que la condition de possibilité de venue du phénomène « personnalité » est l'existence d'un être humain. Nous avons éclairci l'attirance à réaliser des actions déterminées lorsque nous avons abordé la question attraction/répulsion : les propriétés que les choses (ou activités déterminées) ont de nous attirer s'établissent d'une manière historique, tout au long de nos vies et des médiations par les autres. Donc, il est possible de dire de quelqu'un « c'est un bon acteur parce qu'il a la vocation, parce qu'il a du talent, parce qu'il possède un don », si l'on accrédite une « croyance profane » ; on ne peut faire cette affirmation dans un cadre scientifique.

3 – Éclaircir la relation de l'acteur avec le personnage sans avoir recours à la question de l'intériorité.

Pour expliquer le travail de l'acteur avec un outil scientifique, il faut ignorer la question de l'âme ou du moi profond en relation au corps. Dans le deuxième chapitre de la troisième partie de cette recherche, nous avons montré, en accord avec la théorie de la personnalité sartrienne, que l'acteur, comme toute personnalité est « être et néant », c'est-à-dire, corps-conscience en relation avec les autres et les choses. Cette constatation nous a permis d'expliquer que l'acteur s'irréalise dans le personnage.

Quand l'acteur objective un personnage sur scène, il n'objective pas sa propre personnalité – et sa personnalité, scientifiquement, n'est pas une âme, n'est pas « corps et âme » ou « corps et esprit ». La personnalité est une personne faite de chair et d'os qui sait faire certaines choses (actions), aime certaines choses, n'aime pas telles autres (états). Un acteur est quelqu'un qui met sa personnalité entre parenthèses et qui objective sur la scène un personnage (un irréel), utilisant certains gestes, postures, changements d'intonation qui lui serviront d'analogons pour qu'il s'irréalise dans le personnage. L'acteur ne fait pas quelque chose de défendu, il ne « joue pas de son âme » comme le supposait Copeau. L'acteur travaille.

4 – Éclaircir que « nous sommes un corps » et que lorsque nous disons « 'mon' corps » ou « le corps que nous avons », nous faisons une abstraction.

Nous avons expliqué dans le deuxième chapitre de la troisième partie que nous pouvons saisir le corps de deux façons : abstraitement et concrètement. Quand je dis « le corps que j'ai » je suis en train de saisir le corps d'une manière abstraite, c'est-à-dire que je suis en train de découper « le corps » de la totalité qu'est la « personnalité ». Concrètement nous « sommes corps ». Cela dit, nous avons éclairci qu'« il n'y a pas de Je qui sort du corps pour faire place au personnage ». Cela n'est pas possible, étant donné les conditions de possibilité de l'égo : le Je ne peut pas sortir du corps puisqu'il n'habite pas un corps. Il est la face active de la personnalité (de l'égo). Le Je n'apparaît que dans la mesure où il est objet pour une conscience. L'explication selon laquelle

nous pouvons saisir le corps de manière abstraite et concrète nous empêche de tomber dans le manichéisme intérieur-extérieur et donc, d'être troublés - comme Jovet lorsqu'il s'est penché sur cette question.

Cet éclaircissement ouvre la possibilité de comprendre ce qui est saisi intuitivement comme un « Je » habitant un « corps », un « Je » à l'intérieur d'un corps. Cette explication se dédouble dans le cas de l'acteur, dans la compréhension selon laquelle le personnage habite le corps. Quand Jovet dit que « L'acteur prête son corps au personnage », nous pouvons comprendre que Jovet est en train de saisir le corps d'une manière abstraite : il est en train d'abstraire le corps de l'ensemble qu'est l'acteur. C'est l'acteur en tant que totalité qui représente le personnage, qui s'irréalise dans le personnage, et non seulement le corps de l'acteur. Cela serait impossible.

Quand nous disons « le corps que j'ai », nous saisissons le corps abstraitement, et cela ne peut être qu'ainsi. Nous détachons le corps de l'ensemble constituant une personnalité. Cet ensemble est « corps-conscience en relation aux choses et aux autres ».

5 – Comprendre la question de l'imaginaire dans le travail de l'acteur sans avoir recours à des conceptions mystiques ou mystérieuses.

L'imagination étant un « rapport », quand nous imaginons nous sommes « conscience imageante d'un objet ». Puisque la conscience est toujours « conscience de quelque chose », elle ne peut rien contenir – donc l'imaginaire ne pourrait pas être « emmagasiné dans la conscience ».

Ayant pour matière la totalité de son individu, l'acteur va élaborer des signes qui seront des « représentants analogiques » d'un personnage. Il va montrer, objectiver le personnage – un « non-être » – c'est-à-dire, une personne en image (image classée comme « fiction » puisque cette personne n'existe pas dans le monde réel). L'acteur ne va pas objectiver sa propre personnalité pour pouvoir objectiver celle du personnage. L'acteur va donc s'irréaliser dans le personnage.

Ainsi, le personnage que le public voit sur scène est un objet inexistant. Le personnage, qu'il puisse être réalisé par quelqu'un à partir de signes dans un livre ou de signes sur le corps d'un acteur, est en fait « conscience d'une personne en image ».

6 – Exposer en d'autres termes la question de l'émotion dans le travail de l'acteur, en évitant la question de l'intériorisation

A partir de la théorie de l'émotion et de la théorie de l'imaginaire on a pu comprendre que l'émotion qui se montre sur scène est une émotion imaginaire. Puisque le personnage est un imaginaire, l'émotion aussi sera imaginaire. Ce n'est pas l'acteur qui s'émeut, ce n'est pas l'acteur qui vit l'émotion sur scène. Puisque l'acteur est irréalisé dans le personnage, puisqu'il représente à travers des signes une personnalité irréelle devenant ainsi un analogon pour cet autre irréel qu'est le personnage (une fiction), les émotions qui vont s'objectiver sur scène sont, elles aussi, irréelles. Tout ce que l'acteur peut éprouver est du domaine du physiologique et non pas du psychologique. L'acteur « utilise » son corps pour représenter le personnage, pour représenter l'émotion. Il ne « vit » pas son corps quand il joue, il « utilise » son corps pour représenter l'émotion. Le personnage s'émeut. Pour sa part, l'acteur montre le côté physiologique de l'émotion : il tremble, il transpire, il pleure, il contracte ou relâche ses muscles. Quand le personnage est ému, tout ce qui se passe corporellement chez l'acteur ne peut être que physiologique. Cette compréhension de l'émotion dans le travail de l'acteur le protège de la dite « neurasthénie » évoquée par Meyerhold et Stanislavski.

Donc, celui qui souffre réellement sur la scène, est un irréel, un « non-être ». Si nous comprenons que l'acteur utilise des signes corporels et vocaux pour être le « représentant analogique » d'un être de fiction, en s'irréalisant dans ce dernier il entre dans l'atmosphère de la pièce, ce « non-être » (le personnage) viendra à s'émouvoir en accord avec les événements fictionnels de ce monde irréel. Une fois la pièce terminée, l'acteur ne se reconnaîtra plus dans celui qui montra sur scène de l'allégresse, de l'irritation, de la colère, de l'amour.

Nous avons vu aussi qu'une sensation kinesthésique ou bien une émotion de l'acteur telle que « le trac » avant d'entrer en scène, par exemple, peuvent être des analogons pour une sensation ou une émotion imaginaires.

La question que nous devons poser n'est pas « de ces propositions théoriques, quelle est la meilleure? », mais plutôt « de ces notions de travail de l'acteur, quelle est la plus appropriée pour travailler en classe ? ». Les choix seront toujours faits par chaque professeur, par chaque école. Il ne nous appartient pas de décréter celle qui est la meilleure ou celle que l'on doit suivre. Cependant, arrivés à la fin de cette recherche, nous devons nous décider à prendre position.

Si l'on tient compte de notre réflexion, il est évident que la théorie la plus appropriée pour servir de base au travail de l'acteur est la théorie sartrienne de la personnalité. Comme le travail de l'acteur implique une personnalité (celle de l'acteur lui-même) nous comprenons que son art doive être calqué sur une théorie de la personnalité construite sur des bases scientifiques.

La personnalité impliquée par les auteurs étudiés dans la première partie de la recherche laisse le professeur sans voix et dépendant de l'au-delà. Si nous basons le travail de l'acteur sur la théorie sartrienne, la réussite de cette démarche dépendra de ce que le professeur devra enseigner, de ce qu'il cherchera et améliorera; et dépendra de ce que l'acteur cherchera et étudiera. Il s'agit d'un travail qui dépend de plusieurs individus et qui engage la responsabilité de chacun d'entre eux. Il sera possible de faire une réflexion sur le travail de chacun, individuellement ou collectivement. Il est possible de faire une analyse objective. Le succès de ce qui se passe sur scène ne dépendra pas de l'illumination de l'acteur.

Selon ce que nous voulons faire, nous choisirons les bases théoriques de notre travail. Si nous voulons faire du théâtre une continuation de la pratique mystique, nous choisirons les fondements théoriques exposés dans la première partie de ce travail. Cette option est très répandue de nos jours. Il n'est pas rare de rencontrer des théoriciens qui prônent le besoin du retour au sacré dans le théâtre ainsi que l'habileté que l'acteur

doit avoir pour manipuler l' « énergie ». Leabhart, par exemple, dans un de ses articles publié récemment, explique cette « énergie » et sa provenance de la façon suivante :

« Métaphoriquement, l'acteur puise l'énergie du sol, la tire (l'énergie, les choses, les fluides, l'électricité, la vapeur, l'eau, la pensée) d'un réservoir situé dans la terre, à travers les jambes et jusqu'à cet endroit à trois centimètres au-dessous du nombril. Les fils énergiques individuels, extraits du sol dans chaque jambe, se croisent en ce point au-dessous du nombril. Là, un feu transforme la matière (...) tandis qu'elle s'élève jusqu'aux pectoraux et se projette à l'extérieur à l'aide des yeux. La chose ou la substance du jeu (la présence), parfois de la vapeur, s'élève haut en forme d'arc par-dessus le public, et retombe comme une pluie derrière lui, pour être re-puise à nouveau par la plante des pieds du performeur, jusque dans le feu ventral. L'énergie circule/ danse/ spirale au-dessus et autour de la sphère créée par la force canalisante du corps, et crée un système climatique comprenant des courants d'air, des orages, des éclairs, et peut-être même des tornades et des ouragans. La sphère habitée et animée par l'acteur est plus ou moins large, selon l'importance du public »⁵⁵⁰.

Nous trouvons des exemples concrets de pratiques qui mettent en jeu ces fondements théoriques dans le Cours de Théâtre, récemment créé pour former des professeurs de cet art à l'Université Fédérale de Pelotas (Rio Grande do Sul/ Brésil). Sans même aborder la question des personnages, on trouve des professeurs qui demandent aux élèves de se mettre en relation avec « l'énergie qui vient du sol ». Il s'agit d'une pratique qui repose sur une croyance mystique. On ne peut qu'« accréditer d'une manière profane » l'« énergie qui vient du sol ». Les questions qui se posent sont les suivantes : Quelle peut être la fonction de cette énergie dans le travail de l'acteur ? Comment apprendre à un élève à capter l'énergie qui vient du sol ? Comment s'assurer qu'il a bien capté l'énergie qui vient du sol ?

En amenant le mysticisme dans le théâtre, nous faisons en sorte que les acteurs perdent la condition de sujets de leurs actions. Le mérite ou le démerite de l'action réalisée reviendra à une force occulte, mystique. L'acteur se transforme en « canal » permettant le passage de ces forces. Si le théâtre se transforme en événement mystique, ce n'est plus du théâtre. Lorsque nous agissons ainsi, nous faisons de l'analphabetisme fonctionnel pour gagner de l'espace : n'importe qui peut alors faire du théâtre. N'importe qui peut faire n'importe quoi et dire que c'est du théâtre. On arrive à une vulgarisation et on laisse la porte ouverte aux opportunistes de l'experimentalisme.

⁵⁵⁰Thomas LEABHART, « Sport, Statuaire et redécouverte du corps précartésien dans le travail du mime corporel d'Etienne Decroux », in Patrick PEZIN (sous la direction de) *Etienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas : L'Entretiens éditions, 2003, (Les voies de l'acteur.), p. 398.

Les choses possèdent leur essence, leur délimitation. Le théâtre doit avoir sa délimitation. Si l'on dépasse les limites, ce n'est plus du théâtre. Quand l'acteur perd sa condition de sujet, ce qu'il fait n'est plus du théâtre. Et si ce que nous faisons n'est plus du théâtre, nous perdons la possibilité de l'enseigner, d'en faire la critique, d'analyser le travail de l'acteur, et d'en faire l'évaluation.

Pour faire un théâtre qui ne soit pas au service d'une idéologie religieuse, métaphysique ou mystique, nous aurons en main un outil théorique avec lequel nous ne perdrons ni le sujet, ni la réalité ; nous utiliserons un outil qui ne sera ni matérialiste ni spiritualiste.

Parvenus au terme de cette recherche nous concluons qu'elle pointe vers de nouvelles nécessités d'investigation qui apporteront certainement une contribution au théâtre contemporain en rendant ces résultats à la fois plus proches et stimulants pour qui l'éducation et l'enseignement du théâtre dans les écoles ne constitue pas la préoccupation fondamentale.

Nous voyons que l'une des questions qui ont émergé de cette recherche et qui mérite d'être vérifiée d'une manière approfondie est l'affirmation selon laquelle les propositions de Meyerhold et Brecht, à propos du travail de l'acteur, conduisent à un absolu d'objectivité. Dans cette direction, il serait important d'étudier d'autres auteurs qui ont fait la critique de l'absolu d'objectivité et identifier les conséquences qu'une telle proposition entraîne pour l'acteur et son art.

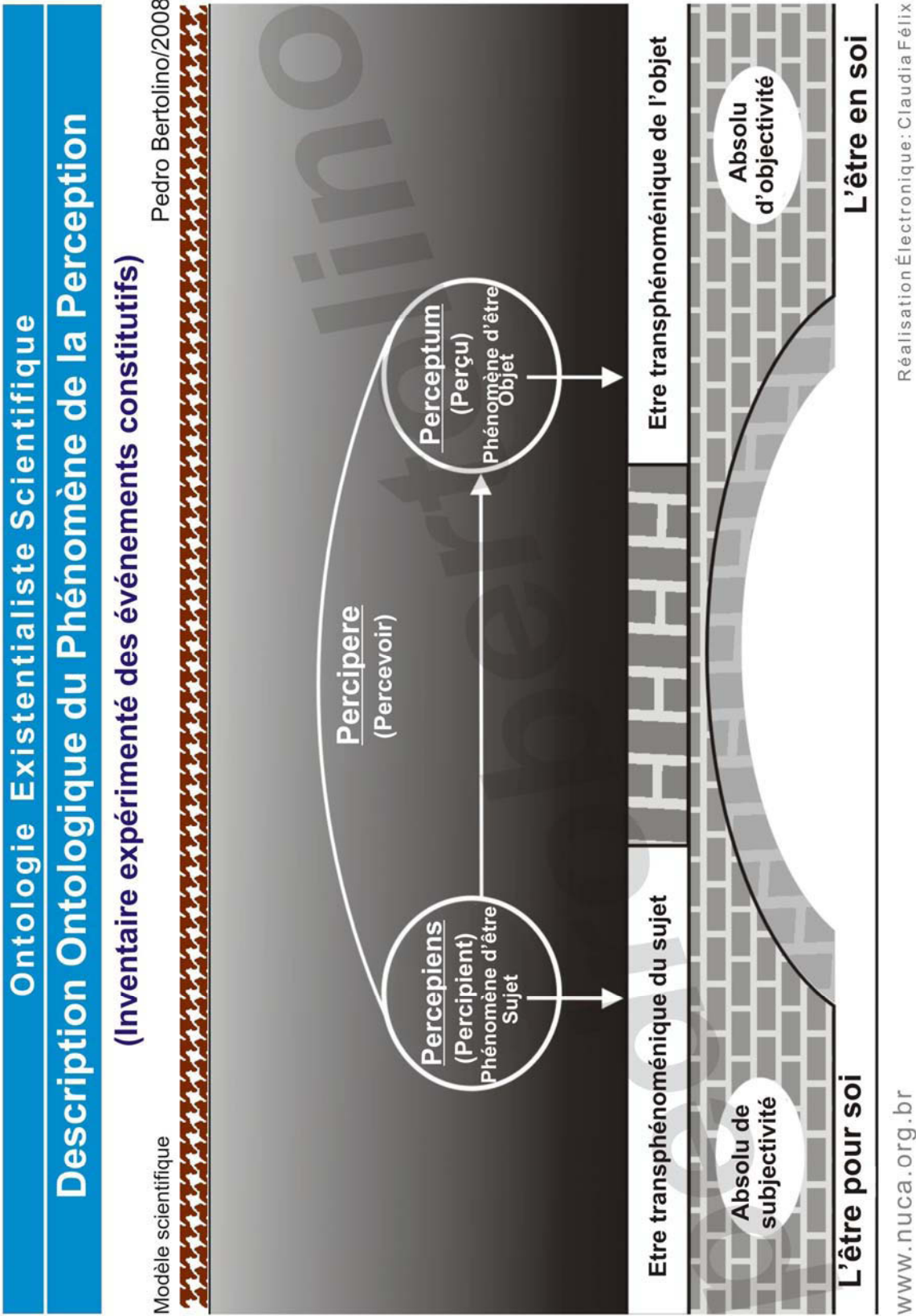
Notre étude nous permet également de mettre en évidence le besoin d'amplifier l'étude à propos de la dualité intérieur-extérieur pour mener une investigation dans les pédagogies théâtrales énoncées du milieu du XX^{ème} siècle jusqu'à maintenant. Il serait important de discuter notamment la question de l'imaginaire et de l'imagination, à partir de la même théorie utilisée sur ce travail, dans le théâtre contemporain, où l'on prétend qu'il n'y ait plus de « représentation ».

Enfin, nous précisons que, si par hasard les questions que nous avons abordées ne présentaient pas un problème pour les metteurs en scène et les acteurs professionnels

contemporains, elles devraient au moins intéresser les responsables de la formation universitaire de professeurs de théâtre, étant donné leur indéniable responsabilité concernant l'avenir de leurs élèves. Ce sont ces professionnels eux mêmes qui seront responsables des disciplines théâtrales dans l'enseignement fondamental public et privé, dans l'enseignement du théâtre dans des cours libres (pour un public varié) et bien sûr dans l'enseignement du théâtre au niveau supérieur.

ANNEXES

Annexe I - Description ontologique du phénomène de la perception



Explication de l'annexe I

Le phénomène de la perception (analyse des éléments constitutifs)

Le phénomène de la perception est un ensemble complexe de relations qui implique l'acte de percevoir, réalisé par un sujet (qui perçoit). Il y a un objet perçu et dans le sujet il y a la conscience de la présence de cet objet de même que la conscience de percevoir l'objet. Les termes techniques employés sont les suivants : un sujet qui perçoit : *percipiens* (noèse) ; un objet perçu : *perceptum* (noème) ; un acte de percevoir : *percipere* et une conscience de percevoir : *percipi*. « Noème » c'est ce qui, à un moment donné se trouve être un objet pour la conscience ; c'est le corrélatif noématique ou le corrélatif objectif ou l'objet pour la conscience à un moment donné. « Noèse » c'est la conscience de cet objet de la part de la conscience.

En premier lieu, on peut déjà constater que l'« acte de percevoir » ne peut être supporté par lui-même. Pour qu'existe l'acte de percevoir il faut un sujet qui perçoit et un objet perçu. Mais qu'est-ce qui soutient le sujet et l'objet ? Pour clarifier ce point, Sartre a dû répondre aux questions suivantes :

1. Ce sujet qui perçoit a-t-il un être indépendant de lui qui perçoit ?
2. Cet objet qui est perçu a-t-il un être indépendant de lui qui le soutient ?
3. Le sujet tire-t-il son être de l'objet ou bien l'objet tire-t-il son être du sujet ?

En somme, Sartre avait besoin de vérifier le phénomène de la perception avec tous ses éléments constitutifs : en quoi il consiste, ce qu'il englobe. Il est possible de vérifier d'une manière séparée, le *percipiens*, le *percipere*, le *percipi* mais il est important de ne pas perdre de vue que ces éléments, ensemble, constituent « le phénomène de la perception ». Il n'y a pas de sujet sans objet ; il n'y a pas « acte de percevoir » sans « sujet qui perçoit » et « objet perçu », de même qu'il n'y a pas « conscience de percevoir » sans « quelque chose de perçu ».

L'être du sujet

Dans un premier temps, Sartre a vérifié en quoi consistait la « conscience » dans le phénomène sujet. Nous ferons une abstraction, vu que le sujet est indissolublement « corps-conscience ».

Conscience est toujours conscience de quelque chose

Conscience est toujours « conscience de quelque chose ». Donc, la conscience est relation à un objet qu'elle n'est pas, c'est-à-dire, elle est « intentionnalité ». Chaque fois que l'on constate une conscience, on la constate comme conscience de quelque chose⁵⁵¹. Cela se vérifie statistiquement, en somme c'est une loi scientifique. Techniquement cette régularité, ou loi est appelée « loi de l'intentionnalité ». La conscience est tension vers l'objet, elle tend vers lui. La conscience a la possibilité d'être dans l'objet. S'il n'y a pas d'objet, il n'y a pas de conscience. La conscience est relation à un objet et une relation n'a pas de contenu, c'est une « direction vers », c'est-à-dire une « pure intentionnalité ».

La conscience est un absolu de subjectivité

La conscience n'est pas un produit de la connaissance que nous avons d'elle, ce n'est pas un produit de ma perception. Ou bien, d'une autre manière, la conscience est autre chose que la connaissance que nous pouvons avoir d'elle. C'est un « absolu de subjectivité » (« absolu », car c'est autre chose que la connaissance que nous avons d'elle ; « de subjectivité » parce qu'elle fait partie du sujet).

Pour résoudre le problème de la perception, Sartre avait besoin de rencontrer un être qui fut autre que la perception. Il en rencontra un : la conscience. Il vérifia que la conscience n'est pas un produit de la perception ; la perception est un produit de la conscience.

La conscience est la dimension transphénomale du sujet

Dans le phénomène de la perception, il y a une conscience de l'objet perçu (acte de percevoir) qui est aussi conscience d'être conscience de l'objet perçu. Mais cette

⁵⁵¹ Il est important de se souvenir que la conscience n'est pas le sujet. La conscience est donc une dimension du sujet prise d'une manière abstraite.

conscience peut aussi être conscience de l'objet en image et de l'objet en concept : je peux voir l'arbre (perception) ; je peux penser à l'arbre (réflexion) ; je peux rêver à l'arbre (imagination). Donc, la conscience peut advenir comme : réflexive, perceptive ou imageante.

On peut donc constater que le phénomène de la perception que nous décrivons contient un élément qui échappe au phénomène, c'est-à-dire qui advient au-delà du phénomène : la conscience. Cette conscience est la « dimension transphénoménale⁵⁵² du sujet », c'est-à-dire quelque chose qui ne fait pas partie du phénomène et qui se donne indépendamment du phénomène.

La conscience est « néant »

Parce que la conscience est pure intentionnalité, parce qu'elle est « relation à », elle n'a donc pas de contenu, elle est « non-être ». La conscience est un être tel que, pour être, elle a besoin d'un autre être. Elle n'est pas le support de son être, elle a besoin d'un autre être pour en tirer son propre être, car pour « être conscience » il faut « être conscience d'un être autre qu'elle-même ». Techniquement on dit que la conscience est « néant », ce qui revient au même que « non-être ».

La conscience est « pour-soi »

La conscience est « pour-soi », car elle n'est être que pour elle-même. Elle n'est « être » que pendant qu'elle se fait « être » cherchant un être autre qu'elle-même. Elle n'existe que pour elle-même.

Un fondement du phénomène de la perception

Sartre rencontra un être qui fondamentalise le sujet (le sujet qui perçoit) qui est autre chose que la perception, qui lui est antérieur et qui donc fondamentalise le phénomène de la perception. Pour cela, nous constatons que la perception ne s'entretient pas par elle-même. La perception est possible car il y a un être qui lui est antérieur et qui la construit. Cet être, cette occurrence antérieure est la conscience qui est constitutive du sujet. C'est elle la dimension transphénoménale du sujet qui perçoit, car

⁵⁵² Sur Le modèle il y a une erreur: au lieu de « être transphénoménique » il faut lire « être transphénoménal ».

elle n'a pas besoin d'être dans la qualité de « sujet-qui-perçoit/objet » perçu pour garantir/soutenir son existence.

Pourrions-nous alors dire que la conscience est le fondement de la perception ? Elle ne peut être le fondement de tout car en vérifiant la conscience, nous constatons qu'elle se nourrit de l'objet pour être ce qu'elle est, elle est néant, non-être. Elle est seulement être « pour soi ». Quant à l'objet, peut-il être le support de la perception ? Qu'est-ce qui soutient l'objet ?

L'être de l'objet

En premier lieu, on peut constater que l'objet ne peut être le soutien de la perception car l'objet est seulement objet « pour une conscience ». Mais alors, qu'est-ce qui donne un soutien ontologique à l'objet ? Nous avons besoin de rencontrer un être qui soutient l'objet, sinon tout s'écroule. Le *perceptum* lui aussi doit avoir une dimension transphénoménale qui garantisse son soutien ontologique, c'est à dire qu'il doit avoir une dimension d'être dans l'objet qui échappe à la conscience de percevoir, un être propre à l'objet qui ne dépende pas de l' « être du sujet », qui ne dépende pas de l'être connu ou perçu, pour exister.

En étudiant l'objet, nous constatons qu'il ne peut être objet pour un autre objet. L'objet (perçu) n'est objet que pour une conscience, c'est-à-dire, c'est la conscience qui identifie l'objet comme objet. Mais ce n'est pas la conscience qui fait exister l'objet. Donc, il y a quelque chose dans l'arbre qui n'est pas modifié par le fait que je le perçoive et qui ne lui est pas retiré par le seul fait que je ne le perçoive pas.

Pour qu'existent un sujet et un objet, il faut qu'auparavant existe quelqu'un ou quelque chose qui devient sujet ou objet. Donc « être objet » (qui serait l'être passif, celui qui est perçu, observé) est déjà une manière d'être, de même que « être sujet » (ou être actif, celui qui perçoit, qui observe) est déjà aussi une manière d'être. L'arbre continue à être arbre indépendamment d' « être objet de conscience » pour moi. Si je ne

suis pas présente pour le prendre comme objet de ma conscience, il va continuer à exister. Donc l'arbre « est » comme une dimension qui échappe au fait d'être perçu.

La dimension transphénoménale de l'objet

Ce n'est pas le fait que je sois conscience de cet arbre qui fait que je suis l'être que je suis. Le fait que « je suis ce que je suis, indépendamment du fait que je sois, ou non, conscience de cet arbre », vient de la dimension transphénoménale de mon être : la conscience.

Qu'est-ce qui fait que l'arbre est ce qu'il est, indépendamment d'être objet pour moi et de ne pas être objet pour un autre arbre ? Il doit avoir quelque chose dans l'arbre (dans le *perceptum*), une dimension trans-phénoménale de l'être de l'objet. L'être qui est pour la conscience doit être par lui-même ce qu'il est. Il doit être « en-soi », c'est-à-dire, transcender la condition d'être objet pour la conscience : être transphénoménal au « phénomène d'être objet ». L'« être en-soi » est la dimension transphénoménale du phénomène d'être objet, ou bien, de l'objet. L'être est la chose, indépendamment d'être objet pour une conscience.

Le « phénomène d'être objet » est par exemple, le paysage, quand, objectivé par une conscience, c'est-à dire, quand organisé par une conscience (par un sujet), d'un certain point de vue. L'« être du phénomène » serait ce paysage sans être objet, sans être objectivé par une conscience. L'être du phénomène est cet être que nous rencontrons en tout, partout et qui n'a pas besoin d'être « phénomène d'être » pour être ce qu'il est.

L'« être du phénomène » est la dimension transphénoménale du « phénomène d'être ». Quand on parle en termes génériques du « phénomène d'être » il s'agit autant du phénomène d'être objet que du phénomène d'être sujet, car le sujet est également objet, c'est-à-dire, également objectif : je peux être sujet par rapport à l'arbre qui est objet pour moi, mais je peux aussi être objet par rapport à mon amie, qui dans ce cas est sujet. Je peux aussi inverser, je suis le sujet (qui perçoit) et elle (mon amie) est l'objet (perçu). Parce qu'il est corps-conscience, le sujet passe pour un objet car le corps est

objet comme n'importe quel autre objet, le corps est « phénomène d'être ». Ce qui reste du sujet est la conscience, mais la conscience s'évade, elle n'est pas « phénomène d'être », puisqu'elle n'a pas d'être, elle est non-être. Elle est transphénoménale, ne fait partie ni du phénomène d'être sujet, ni du phénomène d'être objet.

Donc, nous sommes objet qui se soutient dans une dimension transphénoménale qui est l'être en-soi, qui est chose (corps), et aussi nous sommes une dimension qui n'est pas chose, qui est non être : la conscience. Ainsi, nous sommes être et non être. Nous constatons que l'être humain possède deux dimensions transphénoménales : l'être (en-soi) et le néant (être pour-soi).

Ce qui soutient l'objet, donc, est l'être en-soi, l'être qui se tient ici dans le monde. Ainsi, nous arrivons à deux absolus :

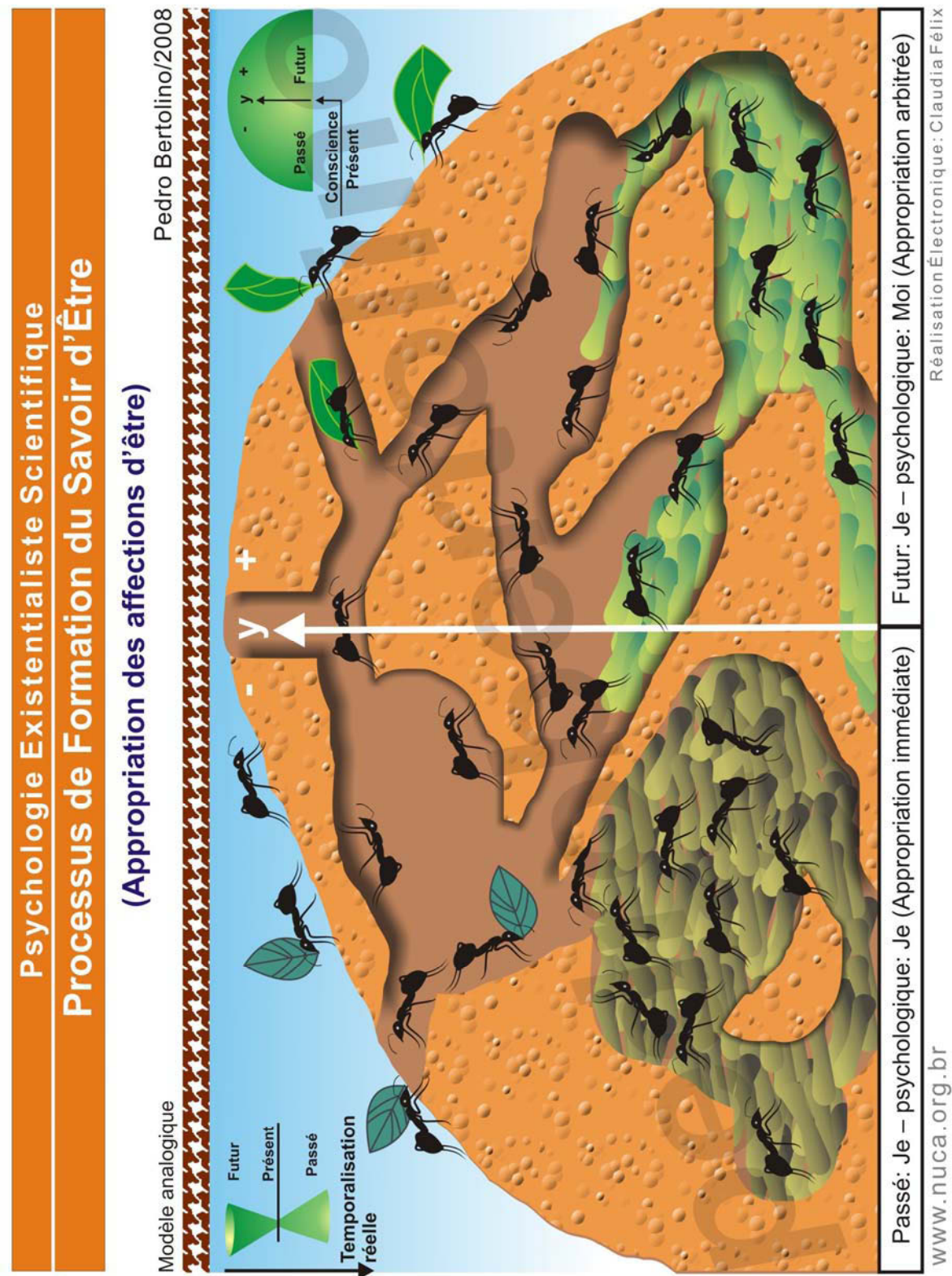
1. la dimension transphénoménale du sujet : la conscience (l'« être pour-soi ») ;
2. la dimension transphénoménale de l'objet : l'« être en-soi ».

Donc, tout le soutien ontologique de la réalité se trouve dans la conscience et dans les choses et non dans le sujet et l'objet. Ainsi, Sartre répondit à la question initiale : « quel est le fondement de l'être du paraître ? », « qu'est-ce qui donne de la consistance ontologique à l'objet ? ». La réponse est : « l'être en-soi », « l'être qui se trouve ici », et non « l'être qui apparaît » (c'est-à-dire, objet pour une conscience).

La perception ne se soutient pas par elle-même, mais se soutient dans le sujet et dans l'objet qui à leur tour se soutiennent dans deux absolus : un absolu de subjectivité : la conscience (le « non-être » qui est seulement « être pour-soi »), et un absolu d'objectivité – l'être en-soi.

Annexe II – Processus de formation du savoir-être

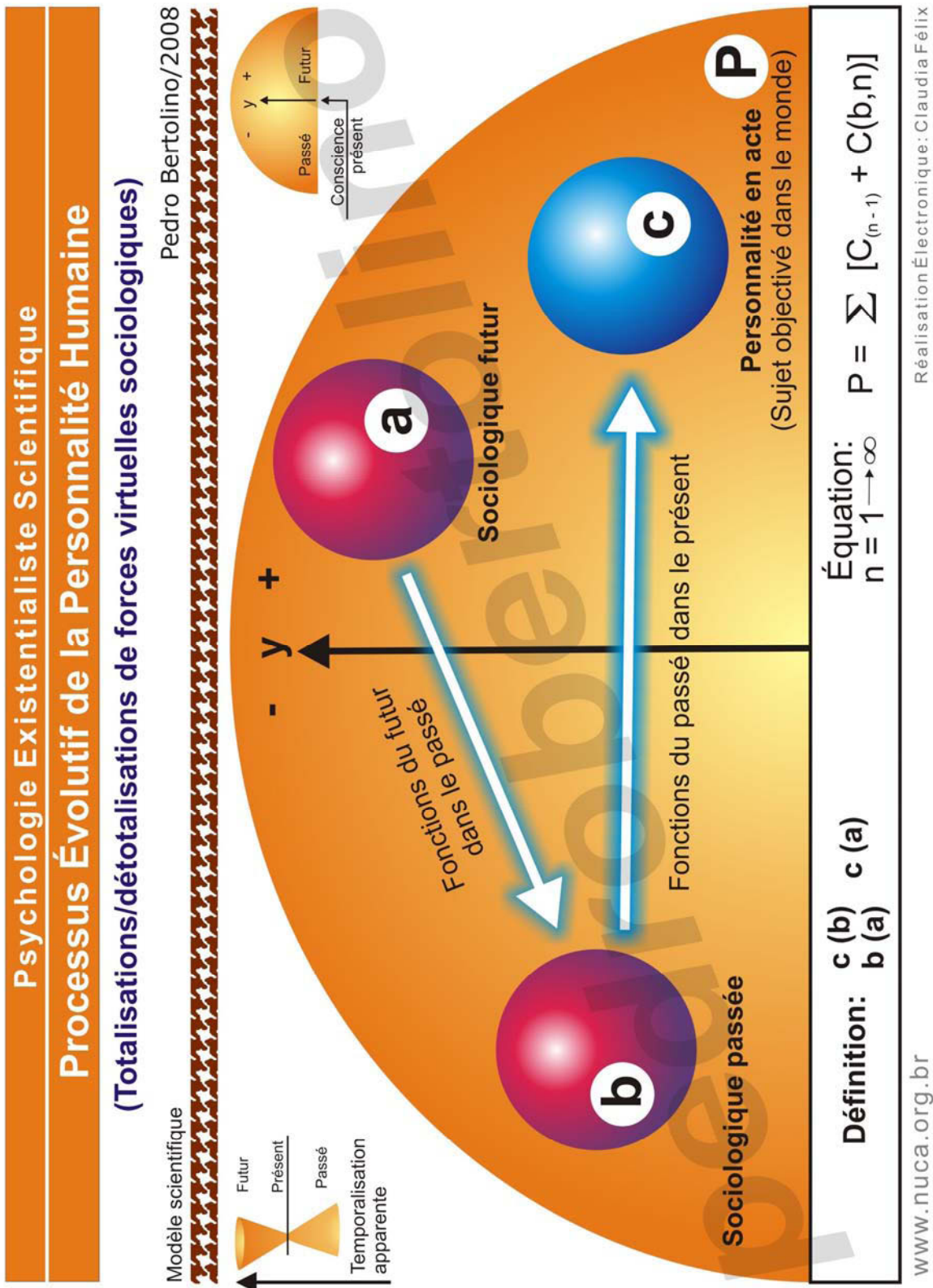
(voir explication sur la prochaine page)



Explication de l'annexe II

Pour que nous comprenions ce qu'est le « savoir-être », comment il se constitue, prenons comme exemple didactique les fourmis porteuses. Les fourmis transportent des feuilles jusqu'au nid où ces dernières se transforment en champignon. Ce même champignon constitue la structure du nid. A mesure que les fourmis élaborent la structure de ce nid, elles s'en nourrissent. Si les fourmis récoltent des feuilles jaunes, le nid sera jaune, alors que des feuilles vertes finiront par lui donner une couleur verdâtre. Selon l'analogie faite pour comprendre le « savoir-être » :

- les feuilles portées par les fourmis sont les expériences, nos moindre gestes, sourire, actions, pensées (soit, la conscience irréfléchie). Vous êtes celui qui fait telle chose, qui vit telle expérience. Il n'a pas lieu de nier cela ;
- les fourmis portant les feuilles (expérience), représentent la « conscience réflexive » (qui font l'élaboration réflexive) ;
- la fourmilière, c'est le « savoir-être » (ou le cogito, la certitude d'être) ;
- lorsque nous écrivons « si les feuilles sont jaunes, la fourmilière sera jaune », nous voulons dire, par analogie « si les actions possèdent une 'couleur' déterminée (si les actions sont d'un type déterminé), le cogito (ou le savoir-être) obtiendra une « coloration semblable ».
- Donc, si les actions sont d'une « couleur » déterminée, le savoir-être aura cette « coloration », de même que les fourmis qui amènent à la fourmilière les feuilles qui sont çà leur disposition.

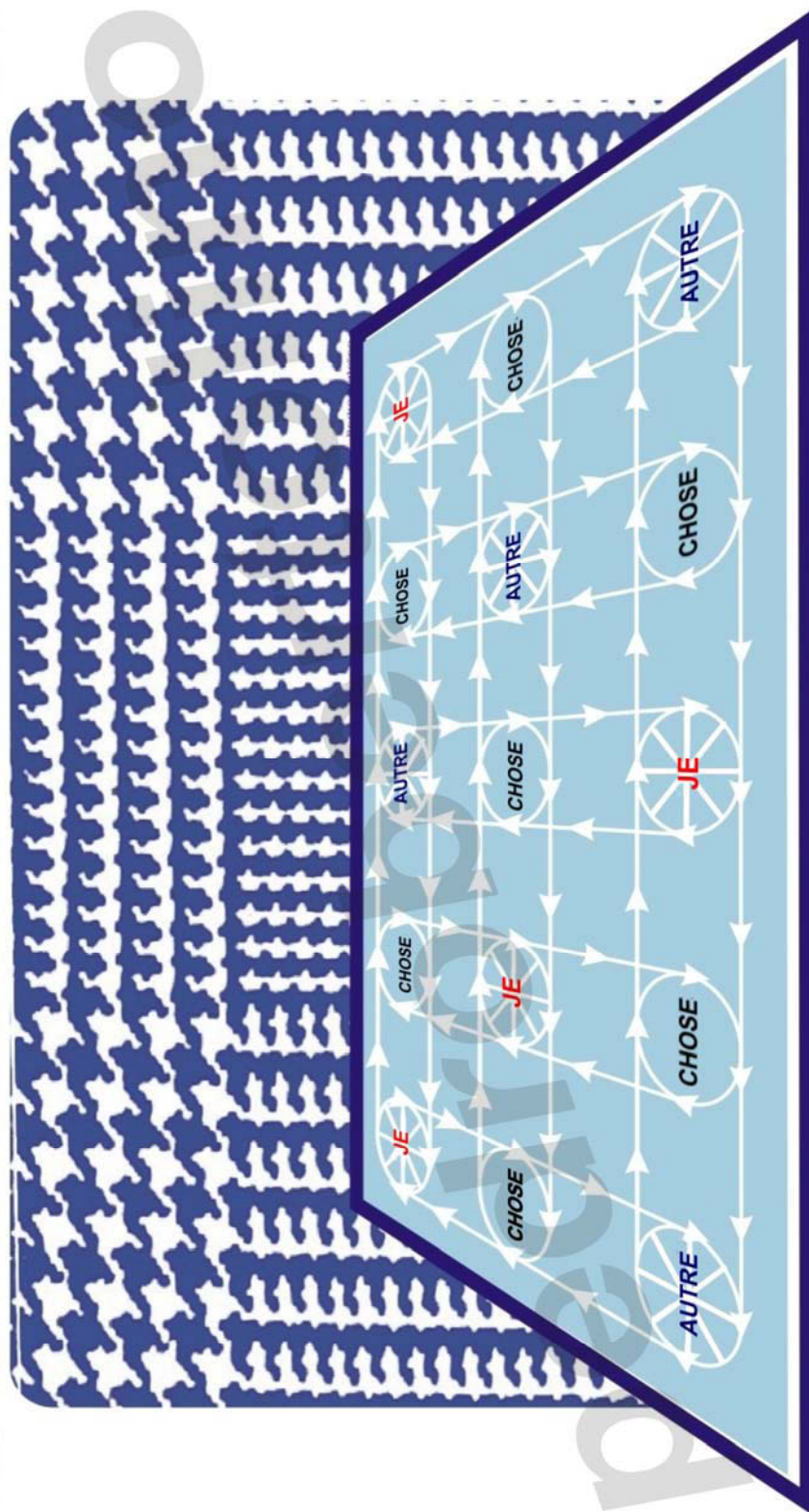


Ontologie Existentialiste Scientifique Description Ontologique du Sociologique

(Tissage ontologique des sujets dans l'histoire)

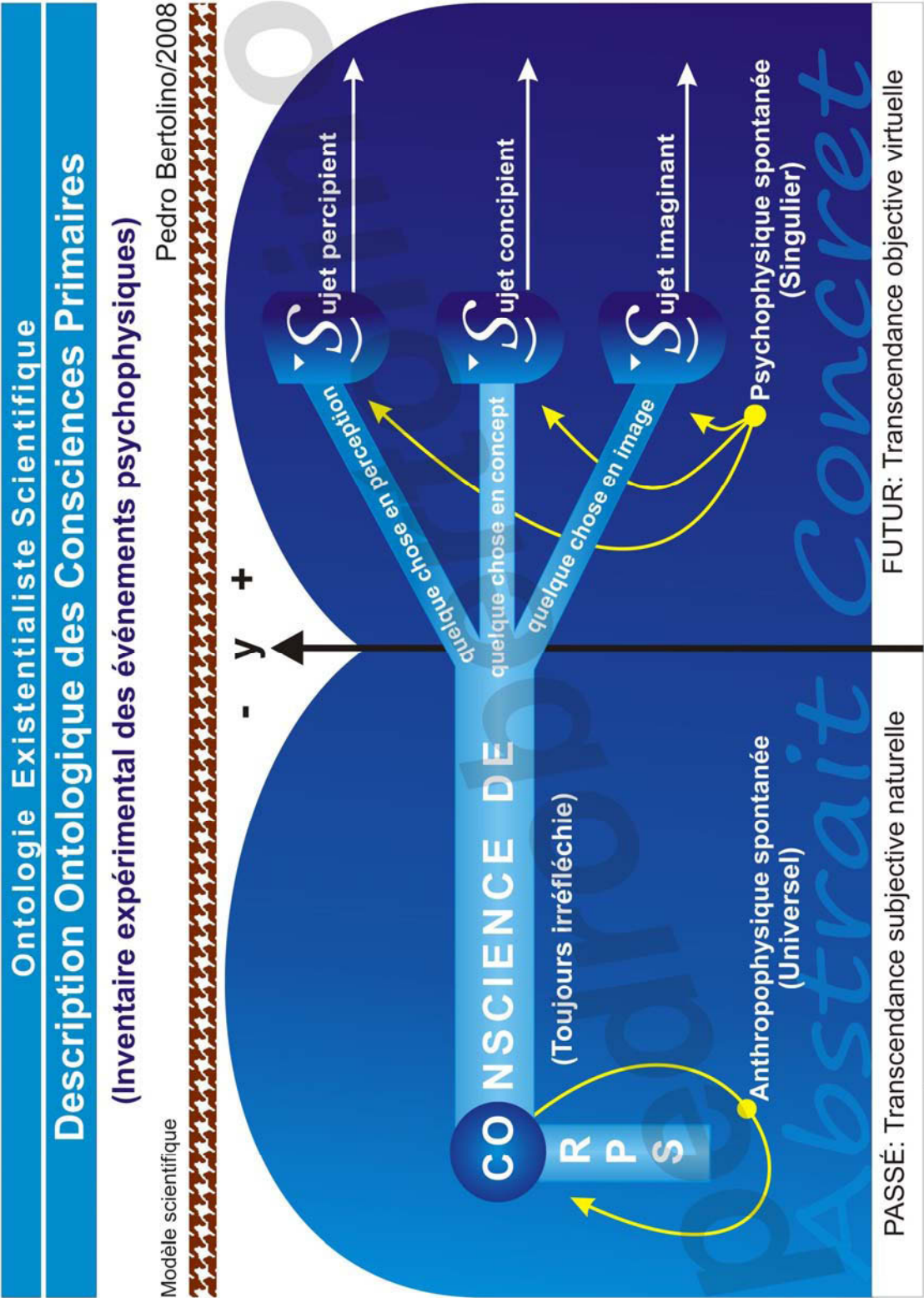
Modèle analogique

Pedro Bertolino/2008



www.nuca.org.br

Réalisation Électronique: Claudia Félix



(voir l'explication sur la prochaine page)



Explication de l'annexe VI⁵⁵³

Les efforts de Husserl et de Heidegger

Husserl, et plus tard, Heidegger, firent l'expérience d'une approche scientifique de la philosophie, tentèrent de bâtir une base philosophique qui permette de comprendre et de manipuler d'une manière scientifique les manifestations de la réalité humaine. Comme la science se fait à partir des choses elles mêmes, si la philosophie veut devenir scientifique, elle se doit d' « aller aux choses mêmes ».

Husserl fit un premier pas dans cette direction lorsqu'il essaya de « réduire l'existant à une série d'apparitions qu'il manifeste ». Pour cela, il commence par éliminer les dualismes (essence/apparence, acte/puissance, intérieur/extérieur) pour échapper à l'interprétation, pour aller aux choses mêmes, et rester avec le monisme du phénomène. Husserl réussit à éliminer ces dualismes, mais finit par les remplacer par celui du fini et de l'infini. Ce nouveau dualisme réintroduisit le dualisme être/apparaître et donc permit de retenir la pensée moderne dans le sein de la métaphysique.

Le nouveau dualisme du fini et de l'infini

Husserl avait raison lorsqu'il affirmait que pour se comporter en scientifique il fallait aller au phénomène, aller à ce qui apparaît. Mais « si l'essence de l'apparition est un 'apparaître' qui ne s'oppose à aucun être »⁵⁵⁴, Husserl dut affronter la question de l'être de cet apparaître. Il résolut ce problème de la manière suivante : tout fini apparaîtra seulement comme une toile de fond de l'infini : « ...l'apparition qui est *finie* s'indique elle-même dans sa finitude, mais exige en même temps, pour être saisie comme apparition-de-ce-qui-apparaît, d'être dépassée vers l'infini »⁵⁵⁵.

Ici commence à se dessiner une nouvelle impasse ; Husserl s'écarte du chemin scientifique car, avec cette compréhension, il pourrait connaître le phénomène à condition qu'il connaisse le tout, et si le tout est infini, il ne pourra pas connaître le

⁵⁵³ Sur le modèle il y a des erreurs de traduction. Où il y a écrit : « Descartes », il faut lire « débarras/abandon ».

⁵⁵⁴ BERTOLINO, Pedro. Transcription des cours de « Connaissance et science chez Sartre », Cours de Psychologie Existentialiste du groupe Nuca, 2^{ème} semestre 2001. Formação IX. Florianópolis. p. 4.

⁵⁵⁵ SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant...*, op. cit., p. 13.

phénomène. On ne pourrait avoir aucune certitude car tout ensemble fini, limité, implique une suite qui va vers l'infini. Husserl affirme que :

« ...ce qui paraît, en effet, c'est seulement un *aspect* de l'objet et l'objet est tout entier *dans* cet aspect et tout entier hors de lui. Tout entier *dedans* en ce qu'il manifeste *dans* cet aspect : il s'indique lui-même comme la structure de l'apparition, qui est en même temps la raison de la série. Tout entier *dehors*, car la série elle-même n'apparaîtra jamais ni ne peut apparaître »⁵⁵⁶.

Sartre explique que Husserl et Heidegger ont buté précisément sur ce point en confondant « être » avec « connaissance », ou encore « inépuisabilité ontologique du cosmos » avec « possibilité de comprendre ».

Sartre précise que l'univers est infini, mais qu'il nous est impossible de connaître l'infinitude de l'univers. Mais si je connais cette salle et si cette salle fait partie de l'univers, je suis en train de connaître une partie de l'univers. Et si je connais d'une manière rigoureuse cette salle qui est une partie de cet univers qui est infini, le reste que je ne connais pas ne va pas contredire qu'ici j'ai mon ordinateur, mon fauteuil, ma télévision, mes livres, etc.

Ainsi, avec le nouveau dualisme fini-infini, Husserl réintroduisit le dualisme être-apparaître : « ...le dehors s'oppose de nouveau au dedans et l'être-qui-ne-paraît pas à l'apparition »⁵⁵⁷. Pour le philosophe, ce que je vois ici dans le monde, ce que je vérifie est fini, mais il se continue dans l'infini. Derrière le fini se trouve un infini, qui est occulte et qui est l'être véritable. En conséquence, je ne peux rien connaître si je recherche simplement le fini.

Selon Husserl, nous ne pouvons avoir de garanties sur ce que nous observons pour construire la connaissance car l'être véritable est dans l'infini. Cela revient à dire que derrière l'apparence se trouve une essence occulte qui est l'être véritable. Comme nous n'arriverons jamais à appréhender l'infini en observant les phénomènes, Husserl introduit la notion de doute. Nous ne pouvons jamais être sûrs de rien. Ceci s'appelle le recours à l'infini.

⁵⁵⁶ Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant...*, op. cit., p. 13.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.13.

Husserl s'est trompé dans sa compréhension du singulier en rapport avec l'universel. Husserl, Heidegger et tous les humanistes considèrent que l'être du phénomène, c'est à dire le cosmos en général, est autre chose que cette partie du cosmos que nous pouvons appréhender.

La réduction phénoménologique

Husserl comprit que pour connaître le phénomène il fallait le dépasser jusqu'à l'infini, c'est-à-dire, précise-t-il, le dépasser jusqu'à son « essence », ses « eides », en réalisant le « réduction phénoménologique », qui, selon Husserl, s'effectue en trois étapes :

1. Réduction psychologique : au moyen de la perception sensible, les choses pénètrent dans l'esprit. Par exemple, si j'observe mon chien, par la perception sensible, le chien entre dans mon esprit. Les choses qui sont dans le monde (dans ce cas, le chien) sont mises entre parenthèses.
2. Réduction éidétique : cette image qui est placée dans mon esprit est encore un singulier. Mais Husserl comprend qu'il a besoin de l'universel pour pouvoir appliquer les lois de la science. Pour transformer ce singulier en universel, il enlève ce qui serait singulier : j'enlève de mon chien ce qui est singulier pour obtenir une « idée » de chien qui s'applique à tous les chiens, indépendamment des caractéristiques singulières de chacun d'eux. Après cela, je mets entre parenthèses le chien singulier. Il reste ce qui est commun à tous les chiens, c'est-à-dire les éides, l'idée ou l'essence.

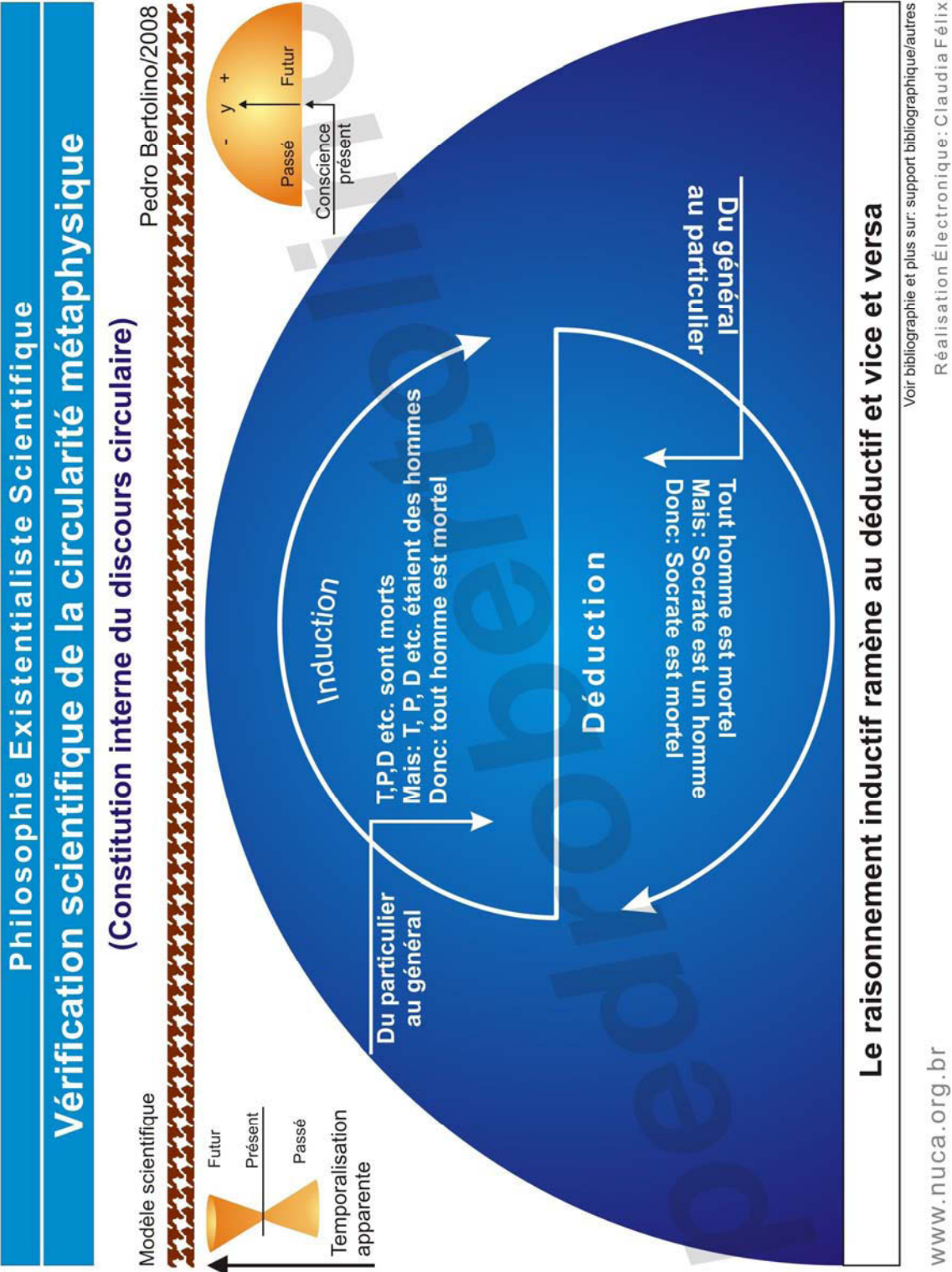
On se trouve alors devant une nouvelle impasse : d'où viennent les éides ? Husserl cherche un soutien pour garantir la connaissance. Il résout la question de la manière suivante :

3. Réduction transcendantale : il place les éides entre parenthèses, et que reste-t-il ?
Le transcendantal, ou moi-pur (ou conscience transcendantale, ou encore, âme).

Il conclut alors que les eides viennent du moi-pur. D'après Husserl, le soutien qui garantit la connaissance serait le moi-pur. L'être de « l'être que nous percevons » en fin de compte, serait donné par notre « perception interne ». De là vient la compréhension de la connaissance comme une forme privilégiée de la perception : nous ne connaissons que nos propres idées. Ainsi, Husserl conclut que le noème (objet) est un irréel. Chacun d'entre nous détient sa vérité et il ne peut y avoir une vérité pour tous. Avec cette construction, Husserl tomba sur le subjectivisme de Berkeley⁵⁵⁸ qui affirmait que nous ne percevions que nos propres idées. Nous pensons que nous percevons des choses, mais ce que nous connaissons est constitué seulement de nos idées.

Husserl comprit que pour faire de la science il devrait connaître un universel, ce qui pour lui était « l'essence ultime de chaque chose » et qui existerait *a priori*. Il restait donc dans la métaphysique.

⁵⁵⁸ George Berkeley, évêque anglican et philosophe du début du XVIII^{ème} siècle.



Annexe VIII: Processus de génération du savoir-être

Psychologie Existentialiste Scientifique
Processus de Génération du Savoir d'Être
(Appropriation des affectations d'être)

Modèle analogiquePedro Bertolino/2008

Alimentation des fourmis

“L'alimentation des fourmis varie selon l'espèce. Les fourmis parasol se nourrissent surtout d'un champignon qui consomme des feuilles (voir tableau: comment entretenir un fourmilier de fourmis parasol). Elles emportent la feuille dans l'abri chaud et humide, elles la découpent et libèrent sur celle-ci un liquide qui favorise la production d'un champignon qui, lui, consomme pratiquement toute la feuille. Pour plus incroyable que cela semble, l'abri des fourmis parasol – que beaucoup d'entre nous pensait être fait de terre ou de sable- est construit entièrement de petits morceaux de feuilles qui, très vite, se transforment en champignons. Petit bout de feuille par petit bout de feuille les fourmis dressent leur fourmilier, rapidement transformé en une complexe structure spongieuse de champignon. Après, quotidiennement et littéralement, elles mangent la maison et la reconstruisent aussi. Comme la couleur du champignon change selon la couleur des feuilles sur lesquelles il vit, il suffit de changer la couleur des feuilles laissées à la disposition des fourmis pour que l'abri, en peu de temps, change aussi de couleur. Des feuilles vertes ou rouges, un abri sombre. Des feuilles jaunes, un abri clair.”



Photo: F. Ravary

Le processus de conversion d'expériences, qui ont eu lieu avec le sujet humain, en savoir d'être, consiste exactement à la même chose. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un procédé chimique: revenant à la conscience réflexive ou à la pensée, le rôle de fourmi ouvrière.

www.nuca.org.brRéalisation Électronique: Claudia Félix

BIBLIOGRAPHIE

Sartre

SARTRE (Jean-Paul), *L'imagination*, Édition corrigée avec index par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris : Presses Universitaires de France, 1^{re} édition : 1936, 6^e édition « Quadrige », 2003.

_____, *L'Imaginaire* : psychologie phénoménologique de l'imagination, Édition revue et présentée par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris : Gallimard, 1940, 1986 pour la présente édition et 2005 pour la présentation.

_____, *L'être et le néant* : essai d'ontologie phénoménologique, Paris : Gallimard, 1943.

_____, *Un théâtre d e situations*, Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris : Gallimard, 1973 et 1992 pour cete nouvelle édition.

_____, *La transcendance de l'ego*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.

BERTOLINO (Pedro), Sartre: ontologia e valores,
Th: Pontifica Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1979.

_____ et al ., *Cadernos de formação: A personalidade* [Cahiers de formation: La personnalité], Florianópolis : Nuca Ed. Independentes, 1996.

_____, Transcription de séminaire : La théorie de la personnalité. 2002. Curso e formação em psicologia existencialista [Cours et formation en psychologie existencialiste] – Nuca (Núcleo Castor), Florianópolis, Brasil.

_____, *Cadernos de formação: O imaginário* [Cahiers de formation: L'imaginaire], Florianópolis : Nuca Ed. Independentes, 2001.

_____, Interview accordé en mai 1999. Florianópolis, Brésil.

_____. Interview accordé en mars 2006. Florianópolis, Brésil.

_____, Interview accordé en août 2006. Florianópolis, Brésil.

_____, Interview accordé le 5 Septembre 2006. Florianópolis, Brésil.

_____, Interview accordé le 3 octobre 2006. Florianópolis, Brésil.

_____, Interview accordé le 17 octobre 2006. Florianópolis, Brésil.

_____, Interview accordé le 31 octobre 2006. Florianópolis, Brésil.

_____, Interview accordé le 7 novembre 2006. Florianópolis, Brésil.

_____, Interview accordé le 14 novembre 2006. Florianópolis, Brésil.

_____, Interview accordé le 26 décembre 2006. Florianópolis, Brésil.

COHEN-SOLAL (Annie), *Jean-Paul Sartre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005.

SCHNEIDER (Daniela), Transcriptions de cours. Groupe d'Études sur Sartre : La transcendance de l'Ego. 2006. Departamento de Psicologia. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Brésil.

VAN DEN BERG (J. H.), *O paciente psiquiátrico: esboço de uma psicopatologia Fenomenológica* [Le patient psychiatrique: ébauche d'une psychopathologie Phénoménologique], 5^{ème} édition, Psy, 1999.

Théoriciens du théâtre : Stanislavski

BENEDETTI (Jean), « Stanislavski et les Studios », *Alternatives Théâtrales* 87, Stanislavski / Tchekhov, p. 4-8, Paris : ARIAS - Cifas, 2007.

_____, « Stanislavski : l'homme, la saga, les tournées », *Bouffonneries*, Le Siècle Stanislavski, 1989, n. 20 -21, p. 8-17, Lectoure : Bouffonneries-Contrastes.

CARNICKE (Sharon Marie), *Stanislavski in Focus: an acting master for the twenty-first century*, First published 1998, this edition 2009, 2d ed. , New York, Routledge : 2009.

STANISLAVSKI (Constantin), *Ma vie dans l'art*, Lausanne : l'Age d'Homme, 1980.

_____, *El trabajo del actor sobre su papel* [Le travail de l'acteur sur son rôle], Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977. Traduzido do russo por Salomón Merener [Traduit du russe par Salomón Merener].

_____, *La formation de l'acteur*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1979.

_____, *La construction du personnage*, Paris : pygmalion/ Gérard Watelet, 1984.

_____, *A criação de um papel* [La création d'un rôle], Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1987.

TAKEDA (Cristiane Layher), *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou* [Le quotidien d'une légende: lettres du Théâtre d'art de Moscou], São Paulo : Perspectiva, 2003

VASSILIEV (Anatoli), « Le système, la Russie, l'Occident », *Bouffonneries*, Le Siècle Stanislavski, 1989, n. 20 -21, p. 58 - 60, Lectoure : Bouffonneries-Contastes.

WHITE (R. Andrew), « Stanislavski and Ramacharaka : the influence of yoga and turn-of-the-century occultism on the system» [Stanislavski et ramacharaka: l'influence du yoga et de l'occultisme du passage du siècle sur le système], *Theatre Survey*, 47: 1 (May 2006).

Théoriciens du théâtre : Copeau

COPEAU (Jacques), *Registres I : Appels*, Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard, Paris : Gallimard, 1974.

_____, *Registres III : Les registres du Vieux-Colombier I*, Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Paris : Gallimard, 1979.

_____, *Registres IV : Les registres du Vieux-Colombier II, América*, Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Documentation, note et index de Norman Paul, Paris : Gallimard, 1984.

_____, *Registres V : Les registres du Vieux-Colombier III, 1919-1924*, Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Documentation, notes et index de Norman Paul, Paris : Gallimard, 1993.

_____, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, Textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard, Paris : Gallimard, 2000.

_____, « Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot » in DIDEROT (Denis), *Paradoxe sur le comédien*, Paris : Librairie Plon, 1929.

GIGNOUX (Hubert), *Histoire d'une famille théâtrale*, Lausanne: L'Aire, 1984, p.40.

PAVIS (Patrice), THOMASSEAU (Jean) (Textes réunis par), *Bouffonneries*, Copeau l'éveilleur, 34, Lectoure, France, 1995.

SILVA (Luciana Cesconetto F. da). A utilização da máscara neutra na formação do ator [L'utilisation du masque neutre dans la formation de l'acteur]. Dissertação [Mémoire de Master]. Universidade do Estado de Santa Catarina [Université de l'État de Santa Catarina]. Florianópolis, 2001.

CHANCEREL (Léon), « Le masque » (deuxième cahier), *Prospéro*, (11), 1944, p. 13-29.

LOPES (Elisabeth Pereira), *A máscara e a formação do ator* [Le masque et la formation de l'acteur]. Th: Université de Campinas (SP), 1990.

Théoriciens du théâtre : Juvet

JOUVET (Louis), *Réflexions du Comédien*, Paris : Librairie Théâtrale, 1941. 1985 pour la présente édition.

_____, *Prestiges et perspectives d u théâtre français*. Quatre ans de tournée en Amérique Latine 1941-1945, Paris : Gallimard, 1945.

_____, *Molière et la comédie classique*, Paris: Gallimard, 1965.

_____, *Écoute mon ami*, Flammarion, 2001.

_____, *Le comédien désincarné*, Flammarion, 2002.

_____, *Témoignages sur le tréâtre*, Flamarion, 2002.

MOCH-BICKERT (Éliane), *Louis Juvet, notes de cours (1938-1939)* . Paris : Librairie Théâtrale, 1989.

Théoriciens du théâtre : Meyerhold

MEYERHOLD (Vsevolod), *Écrits sur le théâ tre*. Tome I. 1891 – 1917. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne (Suisse): L'Age d'Homme, 1973.

_____, *Écrits sur le Th éâtre*. Tome II – 1917-1929. Théâtre années vint. Collection dirigée par Denis Bablet. Traduction, preface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: La Cité- L'age d'homme, 1975.

_____, *Écrits sur le th éâtre*. Tome III, 1930- 1936, Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme, 1980.

_____, *Écrits sur le th éâtre*. Tome IV – 1936-1940, Lausanne : L'Age d'Homme, 1992.

_____, *Teoria teatral* [Théorie théâtrale], Madrid: Editorial Fundamentos, 1986 (5^{ème} édition).

GORDON (Mel), « A biomecânica de Meyerhold » [La biomécanique de Meyerhold], *The Drama Review* (T57), março de 1973, p. 73 – 88.

Théoriciens du théâtre : Brecht

BRECHT (Bertolt), *Journal de travail*, Paris : L'Arche, 1976.

_____, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris : L'Arche, 1972.

_____, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris : L'Arche, 1979.

_____, *Estudos sobre teatro* [Études sur le théâtre], Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1978.

_____, *L'art du comédien – Écrits sur le théâtre*. Traduction de Tailleur et Guy Delfel. Traduction de inédits, choix des textes et notes de Jean-Louis Besson. Nouvelle édition révisée et augmentée sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris : L'Arche, 1999.

MITTELSTEINER (Crista), « Brecht et Stanislavski – comparaison n'est pas raison », *Alternatives théâtrales* 87, Stanislavski/Tchekhov , Paris : ARIAS – Cifas.

Théorie théâtrale/théorie de l'acteur/ formation de l'acteur

ABIRACHED (Robert), *La crise du personnage*, Paris : Gallimard, 1994.

ASLAN (Odette), *O ator no século XX* [Traduction brésilienne de *L'acteur au XXe siècle*], São Paulo: Perspectiva, 1994.

AUTANT-MATHIEU (Marie-Christine), Transcription de séminaire : « La formation de l'acteur - École russe et École française ». Cours donné à l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, pendant l'année académique 2006-2007.

BESSON (Jean-Louis), *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, Louvain-la-Neuve : Études Théâtrales 26/2003.

BROOK (Peter), *O ponto de mudança* [Traduction brésilienne de *The shifting point*], Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CARLSON (Marvin), *Teorias do teatro* : Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade [Théories du théâtre: Étude historique-critique des grecs à l'actualité], São Paulo: Unesp, 1995.

DULLIN (Charles), *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris : Odette Lieutier, 1946.

DULLIN (Charles), *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard, 1969.

FALEIRO (José Ronaldo). La formation de l'acteur à partir des Cahiers d'art dramatique de Léon Chancerel et des Cadernos de Teatro d'O Tablado. Th: Université de Paris X, Paris, 1998.

FARCY (Gérard-Denis) & PRÉDAL (René), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps, 2001.

FÉRAL (Josette), *Mise en scène et jeu de l'acteur- Entretiens - Tome 1 : l'espace du texte*,
Montréal (Québec)/ Morlanwelz (Belgique) : Éditions Jeu/Editions Lansman, 2001.

_____, *Mise en scène et jeu de l'acteur - Entretiens. Tome 2 : Le corps en scène*.
Montréal (Québec)/ Morlanwelz (Belgique) : Éditions Jeu/Editions Lansman, 2001.

_____, *L'école du jeu. Former ou transmettre : les chemins de l'enseignement théâtral*,
Saint-Jean-de-Védas : L'entretemps, 2003.

GUÉNOUN (Denis), SARRAZAC (Jean-Pierre), *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire*, Louvain-la-Neuve : Études Théâtrales 20/2001.

LASSALE (Jacques), RIVIÈRE (Jean-Loup), *Conversations sur la formation de l'acteur*, Actes Sud/ CNSAD, 2004.

LEHMANN (Hans-Thies), *Le théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche, 2002.

LUPO (Stéphanie), *Anatoli Vassiliev - Au coeur de la pédagogie théâtrale : Rigueur et anarchie*, Vic la Gardiole : L'entretemps, 2006.

PAVIS (Patrice), *L'analyse des spectacles*, Paris : Nathan, 1996.

PEZIN (Patrick) (sous la direction de), *Etienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps éditions, 2003, (Les voies de l'acteur).

PIDOUX (Jean-Yves), *Acteurs et personnages : L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XX^e siècle*, Lausanne : L'Aire Théâtrale, 1986.

RYNGAERT (Jean-Pierre), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2006.

SHAM'S, *L'acteur, entre réel et imaginaire*, l'Harmattan, 2003.

Dictionnaires et encyclopédies

ROBERT (Paul), *Petit Robert 1 - Dictionnaire alphabétique & Analogique de la langue française*, Paris : Société du Nouveau Littré, 1979.

PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du Théâtre*, Paris : Dunod, 1996.

FORD-MARTIN (Paula), Medical Encyclopedia: Art Therapy. Disponible sur: www.answers.com/topic/art-therapy

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1995.

Enciclopédia Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1989.

CORVIN (Michel), *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris : Larousse-Bordas, 1998.

DUROZOI (Gerard) & ROUSSEL (André). *Dicionário de filosofia* [Dictionnaire de philosophie], 2^{ème} édition, Campinas: Papirus, 1996.

SANTOS (Mário Ferreira dos), *Dicionário de filosofia e ciências culturais* [Dictionnaire de philosophie et sciences culturelles], São Paulo : Matese, s/d.

MORA (José Ferrater), *Dicionário de Filosofia* [Dictionnaire de philosophie], Lisboa : Publicações Don Quixote, 1982.

Encyclopaedia of psychology-
http://findarticles.com/p/articles/mi_g2699/is/ai_2699000564).
Th: Université de Paris X, Paris, 1998.

Encyclopaedia of psychology-
http://findarticles.com/p/articles/mi_g2699/is/ai_2699000564.

BRUGGER (Walter), *Dicionário de filosofia* [Dictionnaire de philosophie], São Paulo: Herder, 1969.

PESSOTTI (Isaías), *Pavlov: psicologia* [Pavlov: psychologie], São Paulo : Ática, 1979.

PIETTRE (André), *Marxismo* [Marxisme], 3^{ème} édition, Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

Histoire du théâtre/ histoire de l'art/ histoire générale

HAUSER (Arnold). *História social da literatura e da arte* [Histoire sociale de la littérature et de l'art], São Paulo : Martins Fontes, 1998.

DEGAINE (André), *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph : Nizet, 1992.

AQUINO (Rubim Santos Leão) *et al.*, *História das sociedades* – Das sociedades modernas às sociedades atuais [Histoire des sociétés – des sociétés modernes aux sociétés actuelles], Rio de Janeiro : Ao livro técnico, 1983.

Pedagogie/Psychologie/Philosophie

ARCE (Alessandra), SIMÃO (Rosimeire), « A psicologia da criança e a pedagogia funcional de Édouard Clapadère e a pedagogia dos jardins de infância de Friedrich Frobel: continuidades e rupturas no pensamento de dois autores defensores de uma Escola progressista» [La psychologie de l'enfant et la pédagogie fonctionnelle d'Édouard Clapadère et la pédagogie des maternelles de Friedrich Frobel: continuités et ruptures dans la pensée de deux auteurs défenseurs d'une école progressiste], *HISTEDBR* On-line, Campinas (SP – Brésil), V. 28, p. 38-56, 2007- ISSN: 1676-2584.

VILLARET 9 Sylvain), SAINT-MARTIN (Jean-Philippe), Écoles de plein air et naturisme : une innovation en milieu scolaire (1887-1935), *Science et motricité*, 2004-1, n. 51, p. 11-28. Disponible sur www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=SM_051_001.

www.nea.fe.usp.br/site/TemasPensadores/MostraDetalhe.asp?IdInf=657

www.nea.fe.usp.br/site/TemasPesadores/MostraDetalhe.asp?IdInf=660

www.psychonet.fr/2000/09/21/310-la-psychologie-analythique

www.abem-educ.org.br/historico.html

www.afilosofia.no.sapo.pt/10bergson.htm

www.febrap.org.br/federacao/oquee.php

www.abem-educ.org.br/historico.html

**THE DUALITY INTERIOR-EXTERIOR IN THE ACTOR'S WORK
ELUCIDATE BY THE PHENOMENOLOGICAL PSYCHOLOGY OF JEAN-
PAUL SARTRE.**

Résumé

Cette recherche traite de la dualité intérieur-extérieur présente dans les théories sur le travail de l'acteur. Nous avons d'abord constaté d'une manière empirique que l'utilisation de cette dualité ne permettait pas de clarifier le travail de l'acteur. Nous avons ensuite recherché la présence de cette dualité - et ses conséquences - dans les théories théâtrales ; nous avons aussi recherché l'intérêt - ou non - du dépassement de cette notion dans les théories de l'acteur. La première partie de ce mémoire est consacrée à l'étude de cette dualité dans les bases théoriques de dramaturges - pédagogues importants du début du XX^{ème} siècle : Stanislavski, Copeau et Jouvet. Dans la seconde partie nous analysons les critiques adressées à cette dualité par Meyerhold et Brecht. Pour ces derniers, l'intériorisation du travail induit chez l'acteur une perturbation psychologique (ce que Meyerhold appelle la « neurasthénie »), son aliénation et finalement la mort de l'art. Après avoir confirmé la nécessité du dépassement de la dualité en question, nous prenons en compte les théories de Sartre sur la personnalité, l'émotion, l'imaginaire et l'imagination pour clarifier en d'autres termes le travail de l'acteur, laissant de côté la métaphysique de l'esprit et de la matière.

Mots clés : acteur ; travail de l'acteur ; formation de l'acteur ; dualité intérieur-extérieur ; psychologie existentialiste.

Abstract

This research deals with the question of the interior-exterior duality as found in theories about the actor's work. First of all, we noticed, in an empirical way, that the use of this duality does not allow to make clear the actor's work. Then, we looked for the presence of this duality - and its consequences - in theatrical theories; we also searched for the benefit - or not - of transcending this notion in theories of acting. The first part of this dissertation is devoted to a study of this duality in the theoretical fundamentals of playwrights/teachers of the early 20th century: Stanislavsky, Copeau and Jouvet. In the second part we analyze the critics addressed to this duality by Meyerhold and Brecht. Basically, these playwrights stressed that internalization of the actor's work leads to his psychological disturbance (called "neurasthenia" by Meyerhold), his alienation and, eventually, the death of art. . Once confirmed the need of transcending this questioned duality, we take into account the theories developed by Sartre about personality, emotion, imaginary and imagination in order to clarify in other words the actor's work, leaving out metaphysics of mind and matter.

Keywords: actor; actor's work; actor formation; interior-exterior duality; existentialist psychology.

Discipline : Théâtre et Arts du Spectacle

École Doctorale : Arts et Médias

Adresse : Centre Bièvre – 3^{ème} étage – Porte B1
Rue Censier – 75011 – Paris.